revue roumaine

1966 4

Publication littéraire trimestrielle paraissant en français russe, anglais et allemand

Rédaction et administration:
5, Strada ION GHICA
BUCAREST
Téléphone: 15.35.88

Imprimé à l'Entreprise Polygraphique «Arta Grafică»
133—135, Calea Şerban Vodă,
Bucarest

SOMMAIRE

✦La voix des poètes

Présentation par ION BĂLU 5

GEORGE BACOVIA — Lacustre ✦ Nerfs d'automne ✦ Notes de printemps ✦ Poème final 7

OTILIA CAZIMIR — L'Ombre ✦ Vision cosmique ✦ Le Chant éternel 9

TIBERIU UTAN — Le Cerisier ✦ Arbre sans oiseaux 11

ROMULUS VULPESCO — Elégie 12

✦Prose

LIVIU REBREANU — Les Gueux 14
La Dent 17
La Veine 24
Une grosse bêtise 26

NICOLAE JIANU — Algues 29

ION BĂIEŞU — Le Match d'adieu 39

VASILE BĂRAN — Incursion dans la forêt des aventures 45

✦Pages d'histoire littéraire

DIMITRIE CANTEMIR — L'Histoire hiéroglyphique 51

PERPESSICIUS **a 75 ans**

PERPESSICIUS — *Poèmes*; Kalpha-Dère en automne ✧ Academicus Amor 57
Textes critiques: Le Livre des Poèmes «Inépuisés» ✧ Le Roman d'une édition ✧ Une correspondante valaque de Jules Laforgue 59

ŞERBAN CIOCULESCO — La Leçon de Perpessicius 65

✦Commentaires

CONSTANTIN CIOPRAGA — La biographie d'une revue 67

ION IANOŞI — Le sens du mythe chez Thomas Mann 71

NICOLAE LIU — La correspondance de Romain Rolland et de Panaït Istrati 76

✦ Rencontres avec la Roumanie

MIGUEL ANGEL ASTURIAS — Le Sourire d'Hiroshima 84

✦ La vie des livres

Chroniques

OVIDIU PAPADIMA — Un érudit découvre le folklore 86

MATEI CĂLINESCO — Entre l'ironie et l'humour 88

LIVIU CĂLIN — Le Journal d'un romancier 90

OV. S. CROHMĂLNICEANU — Un livre sur la versification moderne 91

Notes de lecture

EUGEN SIMION — Lucian Blaga: *Poésies* 93

TOMA PAVEL — Emil Botta: *Poèmes* 94

G. DIMISIANU — Veronica Porumbaco: *Retour de Cythère* 95

ADRIAN ANGHELESCO — Augustin Buzura: *Pourquoi vole le vautour?* 96

EMIL MANU — Remus Luca: *Le polissage des diamants* 96

I. NEGOIȚESCO — Ileana Vrancea: *E. Lovinesco* 97

DAN ZAMFIRESCO — Z. Ornea: *Le junimisme* 98

Vient de paraître

Iv Martinovici: *Le Cercle d'or* (Marina Spaco) p. 99 ✧ Ion Petrache: *Rencontre nocturne* (Ion Acsan) p. 99 ✧ Violeta Zamfiresco: *Le sixième jour* (Dan Ursuleanu) p. 100 ✧ Alain Bosquet: *Poèmes* (Șerban Foarță) p. 100 ✧ Pavel Dan: *Œuvres* (Geo Șerban) p. 100 ✧ Ion Blăjan: *L'homme aux lunettes noires* (Al. Săndulesco) p. 101 ✧ Sergiu Fărcășan: *Une nouvelle et un roman* (Mihaela Guga) p. 101 ✧ Iulian Neacșu: *L'hiver, quand le soleil brille* (Dinu Kivu) p. 102 ✧ Al. Sever: *Le massacre des innocents* (Boris Buzilă) p. 102 ✧ *Deux éditions d'Odobesco* (Cornelia Ștefănesco) p. 103

✦ Théâtre et cinéma

PAUL BORTNOVSCHI	Architecture, décors, théâtre	104
VALERIAN SAVA	*Aux portes de la terre*	109
DUMITRU SOLOMON	Victor Eftimiu: *Gens de théâtre*	110

✦ Beaux-Arts

ILEANA BRATU	Icônes sur verre	112
RADU BOGDAN	*Carnet des Beaux-Arts:* l'Exposition annuelle d'art graphique ✦ Florica Cordesco ✦ Ion Minoïu	115
MARINA VANCI	Livres d'art	118

✦ Musique

ZENO VANCEA, ȘTEFAN NICULESCO	National et Universel dans la musique	119
MIRIAM MARBÉ	La musique roumaine dans la presse étrangère	123
J. V. PANDELESCO	Un guide précieux	124

✦ Nouvelles de l'édition 125

✦ Nos collaborateurs 128

XXe ANNÉE N° 4 1966

Ayant assimilé les lectures répondant à sa structure (« vers les années 1898—1903 je fus profondément intéressé par Verlaine, Rimbaud, Baudelaire, Rollinat, Jean Moréas », disait le poète lui-même) — GEORGE BACOVIA créa un univers très personnel. C'était la projection lyrique, souvent hallucinante, d'une sensibilité douloureusement aiguë, exacerbée à la fois par des souffrances personnelles et par celles endurées par les masses de son pays sous l'ancien régime. Aux yeux du poète, qui approfondit dans la poésie roumaine la technique de l'obsession et les motifs symbolistes auxquels il imprima un sens plus troublant et plus profond, la civilisation citadine avec ses parcs, ses jets d'eau, ses fleurs aux parfums enivrants, la rotation cyclique des saisons et l'agonie de la nature, condensaient de façon très suggestive la tragique condition de l'homme devenu étranger à lui-même, à l'essence de son être physique, dans un monde inhumain. La ville de province avec ses laideurs, sa monotonie et sa misère, les tristesses de l'automne, tout cela vit chez Bacovia avec une indicible intensité. Les interminables pluies pourries font croire à un nouveau déluge biblique et, noyée sous les eaux, la matière pleure *(Lacustre)*. Les corbeaux croassent lugubrement en déchirant les nuages en haillons: les arbres noirs éraflent le ciel gris, tandis que les « feuilles mouillées tombent lourdement » *(Nerfs d'automne)*. Les fleurs paraissent carbonisées; quelques rares passants glissent dans les rues fouettées par la pluie; la désolation navrante de la ville évoque l'image d'Oran ravagé par la peste de Camus. Le poète solitaire — « je suis le solitaire des places désertes » — erre à travers les rues noyées de brume dans la nuit « lourde ». Ses amis les plus fidèles sont « le rire hideux et l'ombre ». Dans les rues, les arbres soupirent; à travers des murs « tout prêts à s'effondrer », on entend des pleurs et une toux sèche; la phtisie que l'on devine derrière ces murs rappelle l'image de ces bandes d'enfants « jaunis par la maladie ». Parfois il s'attarde dans quelque cabaret. Tandis que le patron sommeille, le poète, d'une main nerveuse, couche sur le papier des bribes de poèmes. Et, fort avant la nuit, il rentre « fondu par la boisson », tel Verlaine ou Edgar Poë, qu'il cite d'ailleurs dans un vers *(Sonnet)*. Sa demeure lui semble un cercueil. Dans le silence écrasant, le corps paralysé par le froid, le poète s'éntend appeler des profondeurs de la terre: « Un grand froid me saisit / Ma pensée s'accoutume/A ceux qui gisent dans leurs tombes ». Cependant l'évocation de cet univers terrifiant constitue un acte de rébellion, de protestation qui s'exprime plus d'une fois par un cri de révolte désespérée. C'est le cri d'un homme suffoqué par l'hypocrisie de son milieu, par la corruption des valeurs au sein d'une société mal faite — et ce cri se transforme en violente menace, dans « la sérénade de la hache » *(La Sérénade de l'ouvrier)*, ou en espoir timide *(Aurore de printemps)*. Dans une pareille ambiance les couleurs deviennent obsédantes. Le soleil se couche dans une mer de nuages baignés de violet *(Crépuscule violet, Oh, crépuscule)*, et la grisaille d'un décor maladif, plombé, se vêt du même voile violet: « *Crépuscule / Automne violet... Dans la rue passent des gens coquets et paresseux / La foule paraît être toute violette / Toute la ville est violette* ». L'hiver dissimule ses tristesses sous son manteau de neige. Maintenant dominent le blanc éclatant de la neige et le rouge vif du sang *(Tableau d'hiver)*, remplacés, dès le printemps, par le vert cru des bourgeons et le bleu irréel du ciel *(Notes de printemps)*. Cependant sur les pluies de l'automne, sur les névroses du printemps et les chaleurs suffocantes de l'été, se profile — troublante par sa fragilité — la silhouette du poète dont le désir ardent est de vivre un avenir révolutionnaire où l'homme et le monde seraient régénérés. Cet avenir, il ne lui fut donné de le connaître qu'à la fin de sa vie.

A la poésie roumaine de l'entre-deux-guerres, si richement illustrée par de grands poètes (Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, G. Bacovia, Al. Philippide, Ion Pillat, Adrian Maniu), une poétesse de Jassy, OTILIA CAZIMIR, dont les premières œuvres respiraient un amour inquiet, ajoute une note de féminité distincte. *(Papillons nocturnes)*. La femme fait irruption, insensiblement, dans la vie de la jeune fille. Celle-ci contemple son reflet dans l'eau, erre dans le jardin de son enfance, à travers champs, parmi les épis chargés de grains; elle suit d'un long regard un attelage de bœufs dispa-

← *FLORICA CORDESCO: Harmonie* (lavis)

raissant au détour du sentier. Partout elle recherche les traces de son bien-aimé. Les intérieurs sont gravés d'un burin délicat; de nerveuses notes disparates composent de véritables tableaux. Un enivrant parfum de lavande, l'arôme des coings conservés dans la chambre flottent dans le pesant silence. Puis voici que paraissent des notes humoristiques, des accents de parodie empruntés à G. Topîrceanu, cet autre poète de Jassy, si lié avec Otilia Cazimir. Presque au même moment, cette descendante symboliste de Dimitrie Anghel et de Ştefan Petică fait l'éloge de l'univers floral. Maintes œuvres, enfin, sont d'une nostalgie vague, d'une mélancolie à peine entrevue à travers quoi filtre un vif sentiment de la fuite du temps et de la condition éphémère de l'individu. Dans ses dernières poésies, la poétesse se penche sur son propre destin; elle le scrute de ce regard neuf et spécifiquement contemporain qu'a le citoyen de l'univers, intégré à sa nation et conscient de son passé et de son avenir.

Le dernier volume de TIBERIU UTAN accuse la joie sereine d'un lyrisme qui s'émeut au spectacle des valeurs vitales. La saison favorite de ce poète est le printemps, et son âme vibre devant ce renouveau. La nature gaspille d'immenses forces de travail, les feuilles des arbres se déploient; l'abricotier allume ses fleurs, les parfums remplissent les cieux, la floraison du lilas est un gigantesque incendie végétal dont les flammes s'élèvent dans les airs: « *Bûcher invisible/ le lilas éclatera et ses flammes parfumées lècheront les étoiles* ». Tout est noyé dans du blanc, signe de pureté. Contrepoint de blanc et de rouge. Le soleil aveuglant poursuit sa course sous la voûte céleste tandis que « *sous ses vagues de braise et de flammes/ les arbres fleuris tressaillent* ». Ailleurs, l'alternance du blanc et du rouge donne naissance à un suggestif jeu de lumières intenses ou nuancées à travers lesquelles se dessine une signification éthique; les unes représentent les élans pathétiques ou vigoureux, les autres évoquent les impulsions délicates du sentiment. Ce diaphane univers poétique est peuplé de souvenirs d'enfance ingénus parmi lesquels se dressent d'expressifs symboles sculpturaux: le saule solitaire dont le vent fait flotter la chevelure au bord des eaux, « l'arbre sans oiseaux », douloureusement tordu, aux petites feuilles hérissées de pointes, qui symbolise la stérilité navrante de la solitude; ou, par contraste, *le Cerisier*, délicat art poétique, profession de foi dans les forces de la vie, dans le pouvoir de création de l'esprit appelé à remplir de hautes missions.

Le jeune poète ROMULUS VULPESCO est une personnalité singulière de la poésie roumaine contemporaine. Son unique volume de vers est le journal d'un enfant terrible qui, disposant d'un matériau contemporain, s'efforce de reconstituer, bien entendu à un autre niveau artistique, l'univers poétique de Villon à partir de ses réminiscences d'un auteur populaire roumain, Anton Pann, de la prose ultra-raffinée de Matei Caragiale et des poésies d'inspiration folklorique de Ion Barbu. Le lyrisme de Romulus Vulpesco devient, à ce jeu, une poésie livresque qu'accuse le goût prononcé que le poète nourrit de son propre aveu pour les mots rares, « les syllabes scabreuses » et « les vocables recuits » susceptibles néanmoins de débordements intempestifs. Une poésie de cet ordre ne craint ni les significations désuètes ou secrètes des mots, ni la caricature, ainsi qu'en témoigne le cycle des ballades mythologiques: *Orphée*, *Héraclès*, *Narcisse*, où l'ironie alterne avec l'affirmation des valeurs actuelles de notre époque. Romulus Vulpesco, qui est aussi l'auteur d'une vibrante élégie amoureuse que nous reproduisons ci-après, promet de devenir un virtuose du vers. Tout en abordant des thèmes et des genres consacrés de la littérature proprement dite ou de la littérature populaire, il témoigne d'une fantaisie dont la spontanéité le dispute à la réflexion.

ION BĂLU

GEORGE BACOVIA (pseudonyme de G. Vasiliu) a vu le jour à Bacău en 1881 et s'est éteint à Bucarest en 1957. Il a fait ses débuts littéraires en 1899 dans les pages de la revue *Literatorul* (l'Homme de lettres) d'Al. Macedonski. Ses vers, publiés dans les volumes *Plomb* (1916), *Etincelles jaunes* (1926), *Avec vous* (1930), *Rien que des comédies* 1936), *Stances bourgeoises* (1946), ont été réunis, depuis, dans nombre de recueils.

LACUSTRE

Il pleut depuis des nuits entières,
J'entends sangloter la matière...
J'écoute pleuvoir, solitaire,
Et songe aux lacustres cités.

J'y dors, et la planche ruisselle,
Un flot m'éclabousse à grand bruit.
Je sursaute: et la passerelle,
L'ai-je bien rentrée, à la nuit?

Un vide historique s'ennuie,
C'est toujours le même présent...
Et les pilotis, sous la pluie,
Se gonflent et croulent, pesants.

Il pleut dans la nuit solitaire,
Je guette, j'attends, m'exaspère...
J'écoute pleurer les gouttières,
Et songe aux lacustres cités.

NERFS D'AUTOMNE

Automne, feuillage, sommeil...
Chaque arbre soupire en sourdine;
Du vide... Un sanglot... De la toux...
Et quelle bruine!

De pâles amants souffreteux
Dehors font des gestes bizarres —
Glissant vers un dernier sommeil,
Des feuilles s'égarent.

Je suis là... Je vais, je reviens,
Ces tristes amants me chagrinent —
Il me vient un rire insensé...
Et quelle bruine!

NOTES DE PRINTEMPS

Vert acide au cœur des bois...
Bourgeon blanc, et rose, et pur,
Rêve bleu, rêve d'azur,
Je t'entends, je te revois!

O soleil,
Marque au rythme de tes feux
Tout mon corps douloureux
Sous le jeu
Des saisons, de leur éveil.

Une enfant, à la fontaine,
Clair printemps,
T'accompagne, sur la plaine,
D'une flûte en osier blanc
Qu'on entend à peine...

Vert acide au fond des bois...
Bourgeon blanc, et rose, et pur,
Je t'entends, je te revois,
Rêve bleu, rêve d'azur.

POÈME FINAL

Pour moi, il me faut boire,
Oublier ce que tous ignorent,
En silence, tapi dans une cave noire,
Y fumer seul, et que tous m'ignorent,
Autrement, sur terre, c'est dur...

Que la vie et la mort hurlent aux boulevards...
Que les poètes pleurent leurs rimes vaines...
Je sais.
Mais la terrible faim n'est songe, ni hasard.
Plomb... Orage, désert...
Finir...
L'histoire contemporaine...
Il est temps... J'ai mal à tous mes nerfs...
Oh, viens, viens donc, magnifique avenir.

Pour moi,
Je dois partir, oublier ce que tous ignorent,
En silence, affligé par les crimes bourgeois,
Me perdre au loin, seul, et que tous m'ignorent —
Autrement, sur terre, c'est dur...

Traduit par ANNIE BENTOÏU

OTILIA CAZIMIR, née en 1895 à Jassy, débute, sous les auspices de G. Ibrăileanu, M. Sadoveanu et G. Topîrceanu, dans les colonnes de la revue *Viața Românească* (La vie roumaine). On lui doit les volumes de vers *Lumières et ombres* (1923), *Papillons de nuit* (1926), *Chant de trésor* (1931), *Poésies* (1939), *Hommage au Parti pour sa fête* (1957), et des livres pour enfants: *Joujoux* (1938), *Bonhomme Hiver fait son entrée au village* (1954), *Album d'Images* (1957). Elle a également fait œuvre de mémorialiste (*Mes amis écrivains* — 1960), et traduit des œuvres appartenant à la littérature classique française et russe.

L'OMBRE

Aujourd'hui mon Ombre, sur les plateaux traînée,
Courait folâtre sur le blanc des routes;
Son être fait de la fumée du doute
Dans les très gauches griottiers grimpait,
Marchait sur les chardons filigranés,
En balançant partout son pas de danse.
Je revoyais près d'elle mon enfance
Riant parmi les arbres violets.

Par cette rue, en haut, le soir, bouchée
D'un soleil vieux et à demi-couché,
J'ai désiré partir, mon Dieu, partir;
Mais l'Ombre, comme l'ombre du désir,
Et de tristesse grande plein son œil
Et gris miroir de mes amours profondes
A renié ses vœux de vagabonde
Et s'est blottie à l'ombre de ton seuil.

Lorsque très tard dans la nuit j'ai peur,
Lorsque je vois que l'Ombre m'a quittée,
Moi je pourrais, peureuse, à mes côtés
La rappeler, à l'aide des lueurs.
Mais je ne dis son nom ni ne me lève
Puisque je sais: mon Ombre s'est parée,
Roulant vers toi, pareille à la marée,
Accompagnant la fête de tes rêves.

En parcourant les mêmes routes creuses
J'ai près de moi mon Ombre voyageuse,
Copain muet, trop fatigué, sans gestes;
Mon Ombre, et c'est tout ce qui me reste.
Et je lui parle bas, avec douceur,
En pressentant cette heure de souci
Où, pleine de silence et de frayeur,
Mon Ombre m'abandonnera aussi.

VISION COSMIQUE

Du très haut ciel, sur les eaux renversé,
Des étoiles d'émail ma rétine ont pincé.
Je chasse ces abeilles loin de moi;
Sauf une, que je cueille pour demain
Et garde prisonnière dans ma main.

Par trop petit poussin, aux alentours
De la Pléiade elle se tient seulette.
Mais le cœur du poussin est plus brûlant toujours
Et dans mon cœur sa flamme se reflète.

Je ne sais pas son nom qui est, je pense,
Un nom menu d'une cadence lente.
Nos êtres se recherchent dès l'enfance
Et sa voix, si lointaine et si proche, me hante.

Mais peut-être le temps périra-t-il demain,
Vaincu par les forces de l'homme infime
Qui d'un soleil à l'autre se fraye un chemin
A travers le silence, par-dessus les abîmes;

10

Et mon étoile rouge, mon beau rêve,
Sera toujours plus proche de mon âme,
Tombant vers moi du gouffre où je m'élève
Pour consoler mes paupières en flammes.

LE CHANT ÉTERNEL

Je me suis cherché au fond des ères
Au milieu des ères tourmentées, de braise,
Pour apprendre, là-haut, ce que je fus naguère:
Feuille de cendre, étoile de nuit, fleur de glaise.

Je me cherche à présent dans la lumière pure,
Flamme blanche embrasée sur le bord sans danger.
Car ma brève chanson, car mon chant passager
Longtemps après ma mort je veux qu'il dure.

Et je me chercherai dans les jours à venir,
Et les étoiles jeunes je les donne
Pour faire au vieux soleil une couronne;
Qu'il se souvienne aussi que tout est souvenir.

Je me suis cherché, cherché en vain;
Mais le fil du chant, implacable et léger,
Unissant le passé et les beaux lendemains
Passera de siècle en siècle, de penser en penser,

Et ne seront plus ici bas ni pleurs, ni prière.
Seul le chant éternel régnera sur la terre.

Traduit par MIHAÏ UNGUREANU

TIBERIU UTAN a vu le jour à Sighet (Maramureş) en 1930. Il a fait des études supérieures de littérature à Bucarest et à Moscou. C'est dans les colonnes du journal « Lupta Ardealului » (La lutte de la Transylvanie) de Cluj qu'il a fait ses débuts littéraires. Il est l'auteur des volumes de vers *Appels* (1955), *Vers* (1961), *Livre de Songes* (1965) et du livre pour enfants *Le Déchiqueteur* (1962). On lui doit également des versions roumaines de poésies soviétiques (Soloukhine, Martynov) et espagnoles (Jesús Lopez Pacheco), etc.

LE CERISIER

Enveloppe-moi dans tes feuilles. Dans tes branches.
Dans ton ombre humide et odorante.
Si j'effleurais ton tronc,
ô cerisier, il chanterait !
Le monde s'arrêterait pour t'écouter,
ainsi qu'une corde mirifique.

Combien nous nous ressemblons tous les deux,
dans les fruits vermeils de l'ardent été !
Nous laissâmes derrière nous la jeunesse,
cette forêt de graines et de mots.

Tendant, moi mes aspirations, toi tes branches,
nous enroulons le soleil autour de notre tronc
Nous avons racine dans la terre
et racine aussi dans la lumière.

ARBRE SANS OISEAUX

Douloureusement tordu. Tel le bras d'un cul-de-jatte
médiéval, enlaçant les hanches d'une jouvencelle.
Doigts grimaçants, garnis de piquants. Chétives feuilles
surchargées d'épines.
Bouffonne tige grimpante, aux racines
n'effleurant point le sol. Vert néant.
Bois mou, recouvert d'aiguillons, tu offres
moins de place même qu'un fil électrique
aux pattes des volatiles. Le colibri
ne trouverait point refuge entre les barbelés
qui croissent sur ton visage.
Abeilles, papillons et ondes
radiophoniques t'évitent:
Unique arbre sans oiseaux, ton nom
— je ne me le rappelle plus —
pouvait être entendu, dans une langue belle mais morte,
par les allées des jardins botaniques.
Cri d'oiseau de malheur, néant vert que tu es,
arbre sans oiseaux, les cordes brunes
pendent à toi, et attendent. Tu effraies
nos bébés, dans leurs berceaux.
Tu fais ombre aux vipères et aux ombres,
arbre sans oiseaux.

Traduit par G. A. BOEŞTEANU

Juin 1961
Sur un aéroport

ROMULUS VULPESCO est né en 1933 à Oradea. Licencié de la Faculté de Philologie de Bucarest, il a fait paraître un volume de *Poésies* (1965) et plusieurs traductions d'auteurs français (Rabelais, François Villon, Poètes de la Pléiade) et espagnols (Raul Gonzales Tuñon, Blas de Otero etc.).

ÉLÉGIE

Mon front tu ne vas pas le caresser
des minces doigts de la sincérité.
En moi ne poussent pas les herbes,
ni les chants simples des bergers ;

jamais les rivières, au grand jamais,
n'ont débordé fertilement
sur les parages de ma sécheresse;
les fleurs non plus n'ont aspergé mes paumes
de leurs parfums subtils ou excitants;
aucune étoile filante
n'est descendue dans l'eau
de la source où je m'abreuvais;
le blé non plus n'a secoué
son pain à mes pieds;
ni fruits, ni oiseaux ne m'ont jamais souri;
mon lit de grève n'a pas été
bordé par les chauds sables marins;
dans mes cruchettes n'a pas fermenté
le moût;
nul ciel n'a éclairci son horizon pour moi;
aucune pluie n'a lavé
mon cœur tendu de noir,
qui a pris le deuil de la solitude;
aucune vague n'a épelé mon nom;
aucune lumière n'a tendu
ses bras pour m'accueillir.

(Seule cette coquille de nacre 13
— ce modeste poème —
me chuchote parfois
ton nom que je lui ai confié).

Tu ne m'aimeras pas aujourd'hui.
Demain, peut-être, la coquille
où j'ai scellé ton nom,
demain,
va te répondre

quand
tu la briseras
dans la vibrante conque de ta paume.
Moi, je serai le vent ébouriffé dans tes cheveux,
la feuille, un peu amère, roulée entre tes lèvres.

L'éternité de tes yeux pérégrins
va rentrer en elle-même,
pour m'évoquer.

1953 Traduit par ILEANA VULPESCO

LIVIU REBREANU

prose

A l'occasion du quatre-vingtième anniversaire de la naissance de LIVIU REBREANU (1885—1944), la presse littéraire de Roumanie a publié en 1965 de nombreuses études, faisant ressortir divers aspects de la création du grand prosateur et évoquant les échos qu'elle a éveillés dans la conscience littéraire de notre siècle. A cette même occasion est sortie une édition intégrale des nouvelles de Rebreanu (Editions Littéraires).

Auteur de romans ayant marqué une date dans l'évolution de la prose roumaine moderne (Ion — *1921*, La Forêt des Pendus — *1922*, La Révolte — *1932*), *et jouissant d'une large audience à l'étranger, Rebreanu prend pour sujet de ses nouvelles (certaines ont été développées sous forme de romans) des événements presque identiques, en se servant des mêmes moyens d'expression, extrêmement lapidaires.*

Après les fragments, publiés antérieurement, du roman La Révolte, *consacré aux grands troubles sociaux paysans de Roumanie au début du XXe siècle (voir Revue Roumaine 1/1956) et la nouvelle* Itzic Stroul, déserteur *(voir R.R. 2/1958), nous présentons aux lecteurs de notre revue quelques écrits de Rebreanu sur un monde d'humbles gens accablés par les vexations et la grisaille de la vie quotidienne.* Les Gueux *et* La Dent *ont paru en 1912 dans le volume* Tourments; la Veine, *dans le livre* Réglement de comptes *(1919) et* Une grosse bêtise *dans l'édition de 1920 des* Voyous.

Les Gueux

Au moment de quitter la maison, Nicolae Tabără buta contre le seuil et, sa besace sur l'épaule, faillit s'étaler de tout son long.

— Prends garde, mon homme — lui dit sa femme d'une voix rauque, angoissée — prends garde, c'est de mauvais augure. Il pourrait t'arriver malheur.

— Veux-tu bien te taire, diablesse de femme, tu vas attirer le mauvais sort ! grogna Nicolae furieux, en avançant à l'aveuglette au milieu de la cour. Qu'est-ce qui pourrait donc m'arriver? — poursuivit-il d'une voix plus ferme. Tâchez seulement, vous autres, de ne pas faire de bourdes, jusqu'à notre retour... Et ouvre l'œil rapport au foin du verger, ne le laisse pas abîmer par les chiens !...

Il marmonna encore deux ou trois mots, puis ôta son chapeau de paille tout déchiré, se signa en s'inclinant profondément et prononça d'une voix paisible:

— Dieu nous aide !...

Il enfonça de nouveau son chapeau sur sa tête, toussa par deux fois, lança un jet de salive et, se tournant vers son fils qui, encore tout endormi, attendait un peu à l'écart:

— Allons, mon garçon, en route, il ne faut pas se mettre en retard.

La femme qui, sur le seuil, tenait une lanterne à la main pour leur donner un peu de lumière, ajouta, dans sa simplicité:

— Mais oui, dépêchez-vous, on ne sait jamais ce qui peut arriver. Dieu vous aide !...

Mais Nicolae ne l'entendit plus. Il avait vivement quitté l'enclos et s'était déjà engagé d'un pas ferme sur la route qui s'étendait comme une bande blanchâtre entre les maisons tapies dans la nuit noire. A quelques pas derrière lui, son fils avançait d'une démarche hésitante comme un poulain fatigué, l'oreille tendue, et regardant de droite et de gauche. On aurait dit qu'il craignait de voir quelqu'un se précipiter brusquement sur eux.

Au coin de la ruelle qui menait à la gare, le réverbère tout enfumé laissait filtrer une clarté jaunâtre, maladive. Le cadre de la lanterne étalait ses ombres comme les doigts écartés d'une main géante, qui se perdaient dans les ténèbres.

— Tais-toi, ça va bien — fit Nicolae avec un soupir de soulagement, en faisant une brève halte sous le réverbère.

— Il a peut-être déjà passé — balbutia le jeune homme, pour dire quelque chose.

— Mais non ! On l'aurait entendu siffler ! — fit le vieux avec suffisance, et il se remit en route.

La gare était absolument déserte. C'est à peine si, dans le carreau d'une fenêtre, on voyait palpiter la flamme chétive d'une lampe en veilleuse. Les trois paires de rails brillaient comme des traits d'argent sous la lumière incertaine.

— Heureusement qu'on est arrivés — dit Nicolae Tabără, en faisant crisser le gravier du quai sous ses pas lourds. A présent, il n'a qu'à venir quand il voudra, je ne crains rien.

Ils errèrent tous deux dans l'obscurité, cherchant une place pour s'y tenir jusqu'à l'arrivée du train. Le garçon, plus dégourdi, alla vers la porte de la salle d'attente et pesa doucement sur la poignée. C'était fermé à clef. A sa gauche, il avisa un banc, y passa la main comme un homme qui se demande s'il va s'asseoir ou non et, finalement, se laissa tomber sur le seuil de pierre. Le vieux déposa sa besace sur le banc et s'accroupit lui aussi, à côté de son fils.

— Faut croire que c'est encore trop tôt, pleurnicha le garçon au bout d'un temps.

— Faut croire... Y a qu'à attendre. On n'a rien d'autre à faire — répondit Nicolae d'un air las.

Puis ils se turent. Leurs regards se perdaient au loin, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre; parfois ils remuaient, cherchant une meilleure position sur la dalle du seuil, et poussaient des gémissements étouffés, comme si leurs corps avaient été serrés dans des sangles.

Le ciel devenait visible. Par endroits, des taches d'un violet terne, parsemées de rares étoiles, apparaissaient dans l'amas noir des nuages.

De tous côtés, des contours flous, délavés, tremblaient dans l'ombre. A l'horizon, les crêtes des collines se découpaient de plus en plus nettement, telles les dents d'une scie gigantesque et ébréchée, sur la toile grise du ciel. Au-dessus d'elle, les vieux peupliers des bords du Someş pointaient comme des doigts menaçants.

Le jeune homme se pelotonna, ramena ses genoux sous son nez, les entoura des deux bras et constata sur un ton de reproche:

— Il ne vient plus...

— Non — répondit Nicolae en toussant. Il porta la main à sa ceinture, y chercha sa pipe, l'alluma et aspira plusieurs bouffées de fumée, l'air indifférent, tout en lançant entre ses dents plusieurs jets de salive l'un après l'autre.

La gare et ses entrepôts gris dépouillaient leurs vêtements de ténèbres. Un âpre vent d'automne sifflait dans les champs de maïs des environs et secouait avec acharnement les tuiles des toits. Par-delà les voies ferrées, disparaissant presque sous les saules d'un petit bois, la cabane en torchis du portefaix émergea elle aussi de l'ombre à peine tirée du sommeil, avec son œil rouge, désolé et brûlé par la misère.

Bientôt, on entendit, venant du bourg, des pas lourds et traînants, accompagnés de gémissements étouffés. Le jeune homme leva le front, écouta et dit d'une voix assourdie:

— Voilà quelqu'un...

Le portillon de la clôture grinça longuement, et une vieille femme toute rabougrie s'approcha des voyageurs.

— Dites, bonnes gens, est-ce que je suis en retard? demanda-t-elle, l'air inquiet.

— Non, la petite mère, non — murmura Nicolae, sa pipe aux dents. Où c'est que vous allez? ajouta-t-il à mi-voix, tandis que la vieille se recroquevillait sur le banc en soufflant comme une bête fourbue.

— A Beclean — répondit-elle d'une voix pointue en s'essuyant le visage avec les manches de sa chemise. Rien que jusqu'à Beclean. Ah, j'ai tant couru que j'en peux plus !... J'avais peur de le perdre, ce train de malheur. Dieu m'en préserve ! Il m'avait semblé l'entendre siffler quand j'étais encore du côté de l'église. Ouf ! Je suis toute en nage... Vous l'attendez aussi?

— Nous l'attendons et je vois qu'il ne vient pas...

— Vous allez loin?

— Non... Jusqu'à Salva...

— C'est comme ça ! Faut se débattre et se crever, si on veut vivre dans ce monde de misères... C'est comme ça, y a rien à faire !

Le silence retomba. Cette fois, ils étaient trois à se taire. Par moments, ils soupiraient et grognaient, comme font les paysans lorsqu'ils n'ont plus rien à dire.

Au bout d'un temps, une lanterne verte sortit de la cabane du portefaix. La faible clarté se balançait sans arrêt, disparaissait, pour reparaître aussitôt.

— Ah — fit le gars en tressaillant — il ne peut plus tarder, à présent.

La lueur du falot se précisa et, bientôt, on aperçut le visage sombre et barbu du portefaix.

— Dieu vous donne un bon jour — fit Nicolae d'une voix traînante et humble, en se levant pour se mettre de côté.

— Salut — marmonna simplement l'autre.

— Dites, Monsieur, est-ce qu'il sera bientôt là? — demanda la vieille femme en faisant un pas dans la direction du porteur, qui sacrait parce qu'il n'arrivait pas à introduire la clef dans la serrure.

— Qu'est-ce que vous radotez, la vieille? Vous n'avez pas fini de m'embêter, non? Bouclez-la ! cria le portefaix, tout fier de pouvoir soulager sa propre rancœur en brusquant quelqu'un de plus faible que lui.

Petit à petit, la gare sortait de sa torpeur. Dans les bureaux, dans la salle d'attente, sur le quai, les lampes se mirent à répandre une lumière jaunâtre, trouble, dont les reflets jouaient sur les visages fripés des gens qui attendaient. Des claquements de pas pressés s'entendaient, de plus en plus nombreux, dans la ruelle. Par moments, le roulement des roues d'une voiture couvrait le renâclement rauque des chevaux essoufflés et les mots brefs mâchonnés par les arrivants...

La salle d'attente était maintenant toute pleine. Des paysans aux joues creuses, aux pommettes saillantes, à la barbe et aux moustaches hirsutes, s'y pressaient, côte à côte avec des ouvriers glabres, au teint de cendre, portant des costumes citadins, couverts de taches et déchirés.

Tout à coup le chef de gare sortit d'une pièce voisine, enveloppé dans un épais manteau. Ensommeillé, l'air furieux, il entra dans son bureau en claquant la porte derrière lui. Il venait de se disputer avec sa femme parce qu'elle l'avait réveillé cinq minutes trop tôt, et à présent il en voulait à tout le monde. Parmi les gens qui se bousculaient dans la salle d'attente, une rumeur se répandit avec la vitesse de l'éclair: « Les billets !... Voilà celui qui vend les billets !... Allons prendre nos billets ! » Mais le chef de gare continuait à se promener excédé, les yeux mi-clos. Il s'arrêta et s'étira plusieurs fois, au point de faire craquer toutes ses jointures. Enfin, jetant un regard vers l'horloge pendue au mur, il se précipita sur le quai et passa en revue les passagers qui piétinaient, rabougris et transis de froid.

Finalement, la petite fenêtre du guichet s'ouvrit et l'on entendit tinter les pièces de monnaie hâtivement lancées sur le marbre crasseux. Jouant des coudes, Nicolae Tabără et son fils se précipitèrent aussitôt vers le guichet, tenant l'argent bien serré dans leurs mains crispées et moites de sueur. Mais un agent de police les arrêta au passage:

— Qu'est-ce que vous avez à bousculer le monde? cria-t-il. Vous ne pouvez pas attendre votre tour?... Ah, cré non d'un chien !...

Il empoigna Nicolae au collet et le rejeta violemment en arrière; puis, se tournant vers un monsieur bien habillé, il s'inclina et ajouta avec un sourire:

— S'il vous plaît, Monsieur, passez donc, s'il vous plaît...

... Au loin, un long sifflement éraillé déchira le silence.

— Le voilà, il arrive !

La foule bouillonnait d'impatience et se pressait encore plus furieusement devant le guichet.

— Ayez la bonté, Monsieur, de nous en donner deux jusqu'à Salva, sans ça la machine va partir sans nous ! — insista Nicolae Tabără qui, de l'autre côté de la balustrade, tendait par-dessus les têtes des gens sa main qui tenait la monnaie.

— Silence, espèce d'idiot ! — lui lança le chef de gare bourru, en lui jetant un regard furibond et méprisant. Sur quoi il laissa vivement retomber le guichet.

Les paysans ouvrirent de grands yeux et se regardèrent l'un l'autre, l'air ébahi.

— Tu crois qu'il ne nous en donnera pas? — firent quelques voix anxieuses, cependant qu'une grosse femme qui n'avait pas la langue dans sa poche criait à tue-tête:

— Pourquoi le bon Dieu fait-il de pareils fumiers?

Le chef de gare était simplement allé jusqu'au téléphone. Il frappa plusieurs petits coups sur une manette et revint ouvrir le guichet.

A présent, le train se rapprochait à toute allure. Le grincement déchirant des roues et le halètement fatigué de la locomotive se confondaient en un grondement sourd et de plus en plus intense. Enfin le convoi entra en gare et s'arrêta brusquement. Le conducteur sauta le premier sur le quai et lança d'une voix cassée:

— Năsăud... deux minutes d'arrêt !

Quelques passagers descendirent en hâte, se frayant péniblement un chemin dans la foule pressée sur le quai, qui se ruait vers les wagons.

— Où allez-vous, pedzouilles? — hurlait le conducteur, s'adressant aux paysans ahuris qui couraient ça et là, sans savoir dans quelle voiture ils devaient monter. Ce n'est pas par là, bande d'empotés ! Il est plus loin, le wagon à bestiaux !

Le conducteur criait tout en souriant, ravi de sa bonne plaisanterie. De temps en temps il jetait des regards pleins de sous-entendus à un monsieur replet qui le regardait et l'écoutait d'un air admiratif...

Il n'y avait plus beaucoup de monde, au guichet. C'est tout juste si quelques vieux paysans maigres s'y agitaient encore, à croire qu'ils étaient sur des charbons ardents. Nicolae, son fils et la vieille — qui maintenant se cramponnait à eux comme le chardon à la laine des moutons — couraient sans cesse d'un bout à l'autre de la balustrade, lançant des regards suppliants au policier qui répondait par un froncement de sourcils, ainsi

qu'au chef de gare qui, tout en poinçonnant des billets, les écrasait d'un regard méprisant, si par hasard il les trouvait dans son champ visuel. Finalement ils arrivèrent eux aussi devant le guichet.

— Deux, jusqu'à Salva — dit Nicolae, abattu, en comptant son argent graisseux sur le marbre blanc.

— Une autre fois, apprends à te conduire, malappris ! — laissa tomber le chef de gare en jetant les billets sur le marbre.

— Il faut nous excuser, Monsieur, bredouilla le vieillard humilié. On est bêtes, nous autres, des pauvres gueux... Faut croire que c'est le bon Dieu qui l'a voulu. Vous devez comprendre les choses et nous pardonner, vous qui avez de l'instruction...

— Allons, débarrasse le plancher ! J'en ai assez d'entendre dire des bêtises. Tiens, des gens comme vous, ça m'écœure, ça me fait mal ! — s'écria le chef de gare en faisant une grimace. Il referma brusquement le guichet et cracha par terre avec dégoût.

Nicolae Tabără demeura un instant immobile, hochant doucement la tête d'un air interrogateur et stupéfait. Puis il sortit vivement, suivi de son fils et de la vieille. Lorsqu'ils arrivèrent sur le quai, ils entendirent le conducteur qui criait sur un ton aigu:

— En voiture !

Tous trois se précipitèrent du côté de la locomotive, puis, voyant qu'ils s'étaient trompés, revinrent vers le milieu du convoi.

—Monte, allez, monte, sacrée andouille ! cria la voix sévère du conducteur.

Nicolae se précipita sur le marchepied d'un wagon à la portière duquel il avait aperçu des têtes de paysans. Il s'accrocha à la poignée et la secoua violemment, mais la portière ne s'ouvrit pas. Le train, après avoir sifflé longuement, se mit en route, grondant et ahanant.

— Montez donc, nom d'un chien ! tempêtait le conducteur, qui trépignait et gesticulait.

Le vieux descendit vivement et se précipita sur une autre portière, cependant que le train partait à grand bruit et que la vieille pleurait amèrement en se tordant les mains. A ce moment, le conducteur se précipita comme une guêpe sur Tabără, l'empoigna à la nuque, lui lança un coup de poing dans le dos et le jeta à bas du marchepied... Son fils et la vieille se tenaient de côté, raides commes des piquets, et regardaient la scène de leurs yeux que la terreur rendait vitreux.

— Une autre fois, faudra vous lever plus tôt, pourriture ! Et ne plus lambiner en route ! Le diable vous emporte ! beugla le conducteur en s'engouffrant dans le wagon.

Nicolae Tabără tomba comme une masse, la figure dans le gravier du quai. Le sang jaillit de sa bouche et de son nez. Il demeura ainsi un bon moment, immobile comme un mort. Ses oreilles bourdonnaient, son cerveau était lourd, mais son âme saignait et le faisait souffrir plus encore que les plaies qu'il avait au visage. Au bout d'un temps, il se releva péniblement et, chancelant, essuya, du pan de sa chemise, le sang qui coulait. Sans un mot, il suivit du regard le train qui se perdait dans les brumes de l'aube. Un flot de paroles amères monta du fond de son cœur, mais ses lèvres tuméfiées purent à peine articuler dans un soupir:

— Que le bon Dieu vous punisse !

Parmi les nuages qui se pressaient dans le ciel, une lueur rougeâtre tremblota vers l'est, devint de plus en plus précise. Tabără jeta sa besace sur son épaule et partit lentement, droit devant lui, sur un sentier bordé de ronces, tête basse, le cœur ulcéré, tandis que son fils et la vieille, silencieux et pensifs, suivaient, la détresse au cœur... Cependant, le soleil victorieux émergeait, sanglant, du noir amoncellement des nuages, et projetait sur les visages des voyageurs un faisceau de rayons pourpres...

1910

La Dent

I

Une nuit, Aglaïa Bujor, la femme du chantre, se réveilla trempée de sueur; elle gémissait et balbutiait comme une personne malade:

— Ah, pauvre de moi !... Qu'est-ce que j'ai donc?... Aïe !...

Elle ne se sentait pas bien, mais ne savait pas au juste de quoi elle souffrait. Prise d'une incompréhensible panique, elle jetait autour d'elle des regards éperdus. La chambre était plongée dans une obscurité trouble, grisâtre, qui permettait à peine de discerner les trois fenêtres pareilles à des dalles mortuaires enduites de lessive, et un silence limpide, ténu comme une toile d'araignée, que faisait à peine vibrer la respiration paisible des dormeurs.

— Oh la la !... soupirait la femme du chantre sortant d'une sorte de vertige et palpant ses tempes. D'une main, elle chercha la chaise placée à son chevet. Ayant trouvé une allumette, elle la fit flamber et alluma en hâte la bougie. Des flots de rayons se répandirent vivement dans tous les recoins de la pièce, tandis que la femme, assise sur son lit, se signait en tremblant et marmottait des bouts de prière, les yeux fixés sur la petite icône accrochée au mur.

La clarté suscita dans la chambre des ombres étranges, qui s'allongeaient, diminuaient, se poursuivaient l'une l'autre en projetant sur les murs leurs pitoyables silhouettes. Le plafond bas, aux poutres apparentes, verdâtres, semblait se balancer lui aussi mollement au-dessus d'un fouillis de vêtements et de meubles figés là où les avait surpris la nuit. Seul le fourneau, dans son coin, comme un buffle couché, immobile, ouvrait bêtement vers la fenêtre, son œil noir, tel un présage sinistre.

— Quatre heures ! murmura Aglaïa, après avoir jeté un regard à la montre dont on entendait le tic-tac bourru sur la chaise. Encore une heure avant le jour... Ah, Seigneur, préservez-nous de tous les maux !

Elle se signa de nouveau, maintenant apaisée, descendit de son lit, avala d'un trait un verre d'eau et voulut se recoucher. Elle essuya, de la main, la plante de ses pieds, retapa ses oreillers et s'étendit sur le dos. Au même instant une douleur aiguë, comme une épingle, lui transperça la mâchoire inférieure, passa plusieurs fois, fulgurante, dans les gencives et dans les dents, puis cessa, brusquement, faisant place à une torpeur lourde, suffocante.

Au début, Aglaïa n'avait même pas eu le temps de gémir. Elle s'était pris le menton à deux mains, pressant et serrant avec l'énergie du désespoir. Quand la douleur se fut un peu calmée et qu'elle eut repris ses esprits, elle passa ses doigts sur son visage, lissa ses cheveux qui s'étaient emmêlés sur le front et, les lèvres sèches, murmura:

— Ah... Que je suis malheureuse ! Qu'ai-je donc?... Pauvre de moi ! C'est cette sale dent qui commence à me tourmenter ! Bien sûr !... C'est sûrement elle qui m'a réveillée tout à l'heure... Ah ! Malheur !...

Continuant à marmonner, elle prit sous son oreiller un fichu jaune et s'enveloppa la mâchoire, la bouche, le nez.

« Qu'est-ce que je peux bien avoir? » songeait la femme du chantre en se recroquevillant, transie de froid, sous sa couverture. C'est peut-être la même dent qu'hier au soir; mais oui, c'est sûrement la même... Pas de doute, c'est elle ! Elle a dû se fêler quand j'ai mordu dans une croûte de pain sec. Elle bougeait déjà, cette dent de malheur, voilà quelque temps qu'elle me faisait souffrir, mais maintenant elle exagère... Oui, elle exagère. Si ça continue, je me demande ce que... »

La douleur lancinante lui provoqua une nouvelle brûlure, prolongée, cruelle. Toute sa tête bouillonnait de douleur, comme serrée dans un cercle de fer chauffé à blanc.

— Ah ! gémit-elle, tandis que deux grosses larmes perlaient au coin de ses yeux. Qu'est-ce qu'elle me veut, cette dent? Qu'est-ce qu'elle me veut? Je n'ai jamais rien senti de pareil depuis que je suis au monde. Vrai, je n'aurais pas cru qu'une sacrée dent puisse faire si mal !... Elle va peut-être tomber. Ce serait malheureux ! Voilà ce que c'est quand on vieillit et que...

Elle s'interrompit brusquement, affolée.

— Non, pas encore, pas encore ! murmura-t-elle d'une voix douloureuse. Je ne veux pas rester brèche-dent. Plutôt mourir. Et puis c'est justement une de devant ! Quelle horreur ! Avoir un trou noir à la place d'une dent ! Si au moins c'était une molaire, ça pourrait encore aller... Mais ça, je ne le supporterai pas ! J'aimerais mieux laisser bouillonner ma tête comme un chaudron de poix sur le feu, que de rester sans dents à mon âge.

Elle avait trente-neuf ans.

A présent, la douleur s'était enracinée dans sa mâchoire et ne voulait plus la quitter. Elle couvait là, frémissait, vrillait comme un ver qui ronge sans trêve. Les élancements, de plus en plus fréquents, faisaient trembler Aglaïa de la tête aux pieds, l'obligeant à fermer les yeux et à grincer des dents. De temps à autre elle gémissait, soupirait et se frappait la poitrine à coups de poings en murmurant:

— Saleté de dent, elle veut me tuer !... Me faire mourir avant l'heure !...

Finalement elle se mit à arpenter la pièce de long en large, d'une démarche incertaine, pressant sa mâchoire entre ses mains et soufflant comme si elle avait porté un poids immense sur ses épaules. Elle hâtait le pas quand la douleur l'accablait, ralentissait quand elle se sentait mieux.

Soudain, elle s'arrêta au milieu de la chambre, flottante, hésitante comme un spectre, pénétrée d'une terreur folle, en proie à l'horrible effroi que l'on éprouve quand on est seul et impuissant, face à un ennemi féroce. Le silence qui régnait autour d'elle, plus lourd que du plomb, lui serrait le cœur, troublait ses esprits et les lovait autour d'une seule pensée qui la remplissait d'horreur. Aglaïa sentait que cette pensée pénétrait dans son âme, s'y enroulait, puis se glissait doucement dans tous ses membres; mais elle ne parvenait pas à la vaincre, pas même à s'en défendre.

Elle s'approcha de la fenêtre, hagarde, vacillante, comme si elle venait de sortir d'un cauchemar. Voulant chasser de son cerveau ces pensées qui la tourturaient plus encore que la douleur, elle appuya son front brûlant contre la vitre couverte d'un voile de vapeur bleuâtre. Le froid de la vitre la fit tressaillir. Elle regarda longuement au dehors, les yeux vides. Remarquant que le jour allait poindre, elle se souvint de la domestique. Aussitôt, elle alla la réveiller, pour l'envoyer traire les vaches. La domestique se leva, maussade, et se prit à s'habiller en se frottant les yeux avec les poings et en grommelant des mots confus; on distinguait seulement: « matin... vache... lait... ». La femme du chantre lui jeta d'abord un regard sévère, mais bientôt se rasséréna. Il lui semblait aller mieux, depuis qu'un être s'agitait et grommelait autour d'elle. Dans l'espoir de calmer davantage sa douleur, elle voulut faire un brin de causette avec la domestique, mais celle-ci n'avait guère envie de bavarder. Elle répondait à peine, l'air maussade, comme toutes les personnes ensommeillées; enfin, prenant une seille sur le fourneau, elle quitta la pièce dans laquelle pénétra aussitôt un souffle d'air frais qui fit frissonner Aglaïa.

Dès qu'elle se retrouva seule, elle sentit de nouveau la morsure du mal, ce qui l'obligea à arpenter la chambre encore et encore, comme une folle, en soupirant sans arrêt.

— Oh la la !... Oh, que j'ai mal ! Que j'ai ma-a-al !...

Ses gémissements réveillèrent le chantre qui, la voyant dans cet état, lui demanda d'une voix où il y avait plus de surprise que de pitié:

— Qu'est-ce que tu as, ma petite vieille?... Tu te promènes la nuit, comme les hiboux?

— Ma dent me fait mourir ! Cette dent de malheur ! hurla Aglaïa tout à coup hors d'elle, en se laissant tomber sur une chaise.

— Donne-moi un peu d'eau, marmonna le chantre d'un air parfaitement indifférent; mais il ajouta avec un semblant de gentillesse: Et ne te fais pas de mauvais sang, petite vieille, à cause de cette dent. Je vais te l'arracher en vitesse... Il ne faut pas garder de vieux chicots qui t'empoisonnent la vie. Tiens, je vais te l'enlever tout de suite, et tu pourras faire encore un petit somme jusqu'au matin... Allons, viens vite !

Dans le village, le chantre remplissait aussi l'office de dentiste et il était renommé pour l'art d'extraire les dents et les molaires d'un seul coup, sans douleur.

Aglaïa, cependant, s'était arrêtée brusquement, comme si on l'avait frappée en plein front, et cria d'une voix âpre, furieuse:

— Tu n'as pas honte, à ton âge, d'avoir si peu de jugeotte? Tu voudrais me voir brèche-dent, hein? Dieu te damne, méchante et stupide bête !

L'homme se dressa sur un coude, la regarda d'un air sérieux, mais se reprit et dit en plaisantant:

— Eh bien quoi, ma petite vieille, tu es fâchée? Allons, viens m'embrasser... Plus vite que ça !.. Tu ne comprends pas?...

— Tu devrais avoir honte, malheureux, de te moquer de la douleur des gens... Toi, tu ne sais pas ce que c'est que de souffrir ! Tu manges, tu bois, tu dors comme une brute et, pour le reste, tu ne te soucies de rien.

— Laisse donc, ma petite vieille... Alors quoi...

Les mots « ma petite vieille », que le chantre lui adressait sans y entendre malice, mais quand même un peu trop souvent, lui faisaient aussi mal que s'il lui avait donné des gifles. Il lui semblait que son mari le faisait exprès, pour se moquer d'elle. Voilà des années qu'il ne l'appelait plus autrement que « ma petite vieille». Jusqu'alors, elle ne s'en était pas offusquée, parce qu'elle savait bien que c'était une façon à lui de la câliner. Aujourd'hui, pourtant, elle en souffrait plus même que de sa dent... Elle jeta un regard chargé de haine et de mépris au chantre, qui lui souriait gentiment tout en allumant une cigarette. L'indifférence de l'homme rendait son malheur plus insupportable encore. Elle avait envie de se jeter sur lui, de le prende à la gorge, de le secouer, pour lui sortir une bonne fois de l'esprit ces paroles ignobles, pour lui apprendre ce que c'est que la souffrance. Mais elle craignait les bras osseux et les poings secs de son mari. Elle se souvint d'un jour où il l'avait tellement battue qu'elle avait cru en mourir. Et cela lui fit ravaler sa fureur. Pour n'être plus obligée de le voir, elle s'habilla en hâte et se précipita dans la cour.

— Prends garde, ma petite vieille, tu pourrais attraper froid ! Il ne faut pas sortir si légèrement vêtue, tu n'es plus une jeune fille. L'air est frais, de si bon matin...

Piquée au vif, Aglaïa le maudit en pensée et descendit dans l'enclos, où elle se reprit à faire les cent pas, comme un soldat à l'exercice, car sa rage de dent avait recommencé, plus atroce qu'avant. Bientôt, elle se sentit pourtant fatiguée. Ses genoux se dérobaient sous elle et un engourdissement envahissait tout son corps. Elle s'assit sur un banc, sous le poirier qui se dressait au milieu de la cour, bien décidée à ne plus se plaindre, quelle que soit sa douleur, et d'attendre que les élancements eussent passé d'eux-mêmes. Elle appuyait son dos au tronc rugueux de l'arbre et, tandis qu'au-dessus de sa tête les feuilles rouillées par l'automne bruissaient au souffle du vent, elle écoutait, les yeux clos et noyés de larmes, le bruit menu que faisaient les bestiaux, à l'écurie, en rongeant leur fourrage, le vent qui agitait les arbres du jardin. Et tout cela se mêlait en un murmure étrange qui faisait songer à l'histoire d'une vie gâchée.

Un trouble brouillard d'automne enveloppait tout le paysage. Les sommets des collines tassées les unes contre les autres semblaient couverts d'une charpie légère. Un coin de forêt apparaissait juste en face, comme une grande tache d'encre au-dessous de laquelle dormait le village, au fond d'une cuvette, sous une épaisse couche de fumée mêlée de brume, à travers laquelle perçaient quelques lueurs pâles, tremblotantes, sur le point de mourir. Çà et là, les toitures des maisons se dressaient, noires, tristes, pareilles à des taupinières sur un champ couvert de neige tassée. Seule l'église en bois, avec sa tour pencheé, se dressait plus fièrement, se profilant sur le ciel couleur de lessive comme un gros homme à petite tête.

La femme du chantre songea soudain que ce paysage tragique était pareil à sa propre existence. Une terre en friche où la charrue n'avait jamais pénétré, où ne poussaient que les broussailles et les mauvaises herbes, et toujours noyée dans un brouillard de tristesse et d'ennui.

Est-ce une vie, ça? Et quel sens une telle vie peut-elle avoir?... Les années se succèdent à une vitesse folle, chacune exactement pareille à l'autre. Pas un jour de bonheur vrai, pas une heure ! Et pourtant l'homme devrait avoir droit à une heure au moins de bonheur, dans une existence qui le tourmente comme elle veut, qui le jette n'importe où et en fait ce que bon lui semble...

A elle, la vie ne lui avait rien apporté, rien de rien. Elle n'avait fait que s'user bêtement, comme un moulin qui n'a rien à moudre, et dont les roues ne grincent même pas... Elle s'était engagée dans l'existence avec sa beauté, sa jeunesse, sa gaieté, désireuse de vivre intensément. Son âme avait soif de vivre, et pourtant, elle avait dû languir sans cesse, vague attente qu'elle-même ne comprenait pas. Des journées entières, elle rêvait, et ses pensées couraient alors au loin, dans un monde interdit, poursuivant en une course folle quelque chose qui semblait ne pas vouloir se montrer.

Très tôt, elle avait trouvé le chantre Vasile Bujor, qui en ce temps-là était jeune, lui aussi. Alors, son cœur s'était mis à battre plus fortement. Elle s'imaginait que l'avenir lui ouvrait ses portes toutes grandes,

qu'elle allait enfin réaliser ce qu'elle avait si ardemment attendu... Le chantre lui apportait des friandises, il la regardait avec douceur et affection, lui parlait d'une voix tendre. Elle était jeune et avide d'amour. Lui ou un autre, peu importait. Un homme devait venir et l'aimer. C'est lui qui était venu le premier, et l'avait aimée.

Elle dut pourtant se rendre compte assez tôt qu'elle s'était trompée, le vide de son âme la tourmentait autant qu'avant. Une semaine passa, puis un mois, et alors, elle comprit qu'elle n'avait pas trouvé ce qu'elle avait si longuement attendu. Le chantre cessa d'être doux et affectueux, il ne lui parla plus d'une voix tendre. C'était un homme rangé, qui n'aspirait qu'à une vie de tout repos. Il aimait surtout bien manger, dormir beaucoup et tailler des bavettes avec les payans. Que lui importait à lui les rêves juvéniles d'Aglaïa? Les rêves ne sont valables que pour ceux qui ne prennent pas la vie au sérieux; ils vous font préférer l'imagination à la réalité.

Pour la femme du chantre, c'était intenable. Elle en venait parfois à maudire son sort et à chercher avec plus d'acharnement encore cet instant de joie pure qui donne du prix à l'existence. Par la suite, elle avait été accablée d'enfants. Le premier lui donna du mal, puis il grandit; le second vint et celui-là aussi lui causa bien des soucis... Les années passèrent un peu plus vite, mais toujours pareilles, et rien ne comblait le vide qu'Aglaïa avait dans son cœur. Pourtant elle espérait encore qu'un jour, quand les enfants seraient devenus grands, elle allait pouvoir vivre sa vie, elle aussi. Cet espoir la consolait en toutes circonstances et lui donnait la force de résister à tous les tourments dont la vie l'accablait.

Et maintenant, quand son septième et dernier enfant était lui aussi grandelet, quand enfin elle pensait pouvoir trouver ce qu'elle avait toujours rêvé, maintenant...

La femme du chantre passa la main sur son front comme pour en chasser les pensées qui l'envahissaient, qui la tourmentaient comme des fantômes inexorables. Une blessure profonde saignait dans son cœur et remplissait tout son être d'une douleur imprécise mais d'autant plus épuisante.

« Quelle vie, quelle vie malheureuse! » pensait-elle en essuyant du bord de son tablier les larmes qui lui montaient aux yeux.

Elle frissonna, comme tirée d'un songe, se leva brusquement et balbutia, obstinée:

— J'aime mieux mourir que de me la laisser arracher!

Dans sa mâchoire, les élancements reprirent, plus terribles qu'avant. Aglaïa avait l'impression qu'un fil de fer rougi au feu s'entortillait à la racine de la dent, tournait vertigineusement, creusait en profondeur, brûlait sans répit la moelle de l'os. Elle ne ressentait plus de douleur, mais une sorte de chatouillement si persistant, si terrible, qu'il finissait par devenir presque agréable. Elle serra les poings et murmura de nouveau, dans un soupir:

— Non... non...

Ses oreilles lui cornaient. La douleur grondait dans son cerveau qui semblait en ébullition.

— Aïe!...

Et tandis que, sur son banc, au pied du poirier, la femme du chantre gémissait et soufflait, tordue par des douleurs fulgurantes, le soleil d'automne, derrière l'église, levait lentement, lourdement, sa tête rousse et la considérait avec pitié à travers les nuées que le vent du matin agitait...

II

Le lendemain, qui était un dimanche, Aglaïa se leva joyeuse, consolée. La douleur avait passé comme par enchantement. Elle se sentait si bien qu'elle aurait voulu travailler, faire n'importe quoi, trimer comme une esclave, pourvu que la rage de dents ne la reprît pas. Elle habilla ses enfants, aida son mari à se vêtir et expédia tout le monde à l'église, y compris la domestique.

— Bravo, ma petite vieille, bravo! C'est comme ça que j'aime te voir... comme ça! dit le chantre, la voyant ragaillardie.

— Finis de m'appeler « ma petite vieille »! Je ne suis pourtant pas centenaire...

Les vitres reflétaient les rayons pâles, cuivrés, d'un début d'automne. Cette lumière convenait si bien à l'apaisement de son cœur blessé qu'Aglaïa avait envie de la boire, de l'étreindre, comme un être amoureux du soleil. Elle baigna son visage dans la vibration des rayons, puis retourna vaquer à ses occupations.

Elle tâchait de ne plus penser à la dent qui l'avait fait souffrir la veille et durant toute la nuit. Mais, malgré elle, ses pensées revenaient sans cesse à la souffrance endurée.

Brusquement, comme elle venait encore de penser à la douleur qu'elle avait éprouvée, elle abandonna son travail, s'essuya les mains et, se précipitant vers son lit, prit sous l'oreiller un miroir ébréché, un petit miroir rond, comme on en trouve pour quelques sous dans les foires. Elle s'assit devant sa table et se mit à examiner ses dents.

— Un peu jaunes, murmura-t-elle en refermant la bouche, c'est le temps qui les a jaunies.

Elle demeura quelques instants songeuse et ajouta:

— Et pourtant elles étaient si belles, si blanches, autrefois!

Après quoi, elle palpa doucement sa dent malade. Elle la toucha d'abord du bout de son doigt, pas trop fort, pour ne pas éveiller sa douleur. Non, elle n'avait plus mal. Alors, elle prit sa dent entre deux doigts et, attentivement, essaya de la faire bouger. La dent branlait légèrement, mais, quant au reste, elle ne différait guère des autres.

« On dirait qu'elle n'a rien », songeait Aglaïa.

MIHAÏL D. GION: *la Famille* (lithographie — l'Exposition annuelle d'art graphique) voir p. 115

Ayant ainsi contrôlé chacune de ses dents, elle se souvint brusquement d'un cauchemar étrange qui l'avait torturée la nuit précédente, lorsqu'elle était parvenue à s'endormir pour quelques instants. Elle avait rêvé que sa dent était tombée, laissant un trou béant dans sa bouche; ensuite, elle avait rêvé qu'elle se regardait dans la glace, comme maintenant, et qu'elle pleurait, pleurait à en mourir...

Elle pensa longtemps avec angoisse à ce rêve et s'attrista de plus en plus.

« Rêver d'une dent est signe de mort », se dit Aglaïa en cachant bien vite le miroir.

Elle hocha la tête, comme pour s'opposer à l'ennemi invisible, et, terrifiée, murmura:

— C'est peut-être un présage...

Elle avait l'impression nette qu'un grand changement s'était produit dans son âme, mais que ce n'était pas celui qu'elle attendait. Il lui semblait même que, pour toucher effectivement ce changement terrible qui troublait et meurtrissait tout son être, il lui aurait suffi de tendre la main. Mais elle n'osait pas encore, elle ne voulait pas encore mettre le doigt sur cette plaie. Elle s'accrochait désespérément à de bonnes pensées, essayant d'étouffer les mauvaises, de les forcer à disparaître. Et voilà que, petit à petit, la rage de dents recommença. Mais à présent, c'est surtout dans son âme qu'Aglaïa ressentait la douleur, c'est de son âme que semblaient monter les larmes amères qui perlaient au bord de ses paupières lasses, comme des gouttes de rosée sur les pétales des fleurs fanées...

Au même instant, le cadet de ses enfants revint à toutes jambes de l'église. C'était un gamin rondelet comme un melon, dont les joues étaient rougies par la course et qui criait de toutes ses forces:

— Maman, des invités !... Des invités arrivent !...

La femme du chantre sursauta, effrayée par les cris joyeux de l'enfant. Elle lui jeta d'abord un regard dépité, puis, soudain furieuse, le rudoya et le mit à la porte. La haine avait pris possession de son âme: elle haïssait tous ceux qui avaient enchaîné ses rêves et ne lui avaient pas permis de vivre sa vie.

— C'est vous tous qui êtes fautifs ! cria Aglaïa exaspérée, songeant à ses enfants et à son mari. Vous avez tué mon âme, assassins !... Vous avez broyé ma vie !...

Ses regards se portèrent alors involontairement sur une pendule qui marquait onze heures, et sa colère tomba aussitôt comme par miracle. Elle considéra longuement le balancier de bronze qui allait infatigablement de droite et de gauche, elle écouta son battement sec et chuchota, d'une voix calme et empreinte de regrets:

— Comme le temps passe... Comme il passe vite !... Tout à fait comme la vie...

Voyant les aiguilles de la pendule qui semblaient immobiles et pourtant se déplaçaient toujours, elle eut l'idée d'arrêter le mouvement, pour retenir peut-être, ainsi, la marche du temps. Mais quand elle voulut lever la main, elle entendit les pas et les rires du chantre et des enfants qui revenaient de l'église. Et ce bruit la ramena à la réalité.

— Nous aurons des visiteurs, ma petite vieille ! dit-il en entrant. La femme du pope et celle du notaire... Va faire un brin de toilette, il ne faut pas qu'elles te voient dans cet état...

Aglaïa ne répondit pas. Elle s'était écroulée sur une chaise, le visage entre les mains, affaissée, désolée comme un jour de pluie.

— Mais qu'est-ce que tu as encore, ma petite vieille? C'est encore ta dent qui te fait mal? dit l'homme en s'arrêtant devant elle, les bras croisés sur la poitrine.

— C'est malin de parler comme ça, à tort et à travers ! cria Aglaia, hargneuse. Toi, tu n'as ni soucis ni tracas... Et ma souffrance, à moi, tu t'en moques ! Si tu en as assez de moi, bon, tu en cherches d'autres !... Mais moi? Qu'est-ce que je deviens? Qu'est-il resté de ma vie, de mes rêves?... Vous avez détruit ma vie, c'est vous tous qui me l'avez détruite, puissiez-vous en crever !...

Et elle se prit à sangloter, à se marteler la tête à coups de poing, en poussant des soupirs et en répétant sans cesse:

— Vous avez tué ma vie, bandits, assassins !...

Sidéré de la voir dans cet état, le chantre ne trouvait rien à répondre. Il fit de l'ordre dans la pièce en l'honneur des invités, comme il se doit, ouvrit la porte toute grande, s'appuya au chambranle et regarda sa femme d'un air stupéfait.

Aglaïa ne se ressaisit qu'au moment où les visiteuses entraient dans la maison. Alors elle se leva, les yeux rougis par les larmes, embrassa d'abord la femme du pope, puis celle du notaire, et se reprit à pleurer. L'épouse du pope était une petite boulotte qui faisait penser à un tonneau de bière; ses joues, marquées par les ans et tannées par le soleil, étaient constellées de taches de son sous les yeux. Elle n'avait plus que deux dents, gâtées et noires, à la mâchoire inférieure, et une seule à la mâchoire supérieure. Croyant que la femme du chantre s'était disputée avec son mari, elle appela l'homme dans un coin et lui conseilla d'être plus patient, plus doux avec sa femme, sinon Dieu le punirait, parce que les femmes sont faibles et sensibles et que c'est très mauvais, pour elles, de pleurer... La femme du notaire, complètement ahurie, approcha sa chaise de celle d'Aglaïa et, ne sachant comment l'apaiser, se prit à pleurer elle aussi, essuyant de temps en temps ses yeux avec un mouchoir à carreaux qu'elle chiffonnait entre ses doigts.

— Mais non, mais non, marmonnait le chantre, étonné par le déluge de conseils dont la femme du pope l'accablait. Mais non, madame, ce n'est rien, absolument rien !... Vous savez que je suis le meilleur des maris ! Jamais, dans toute sa vie, elle n'a eu la moindre peine à cause de moi. Depuis vingt ans que je la connais, je ne lui ai même pas dit « va-t'en de là ! » Et voilà que maintenant... dans un moment comme celui-ci... je vous demande bien pardon...

— Allons, allons, interrompit la femme du pope en clignant de l'œil, on sait bien comment les choses se passent... Il ne faut pas nous en conter...

← IOAN COTT: *Géants modernes* (gravure sure linoléum — l'Exposition annuelle d'art graphique) voir p. 115.

— Vous allez me faire enrager, avec vos sous-entendus... Qu'est-ce que vous savez? Il n'y a rien à savoir! Moi-même je n'y comprends rien... Elle a mal à une dent et voilà tout... Elle ne veut pas que je la lui arrache... Qu'est-ce qu'il y aurait d'autre à comprendre?

La femme du pope en resta quelques instants abasourdie, les lèvres serrées comme une blague à tabac; puis, tout à coup, elle se tourna vers Aglaïa:

— Fais-la arracher, ma chère, et jette-la aux ordures! Fais comme moi et tant d'autres femmes de notre âge... Elle ouvrit la bouche et passa fièrement un doigt sur ses gencives dénudées. Je n'ai jamais été d'avis de garder les vieilleries chez soi! A Dieu ne plaise! Je n'ai fait ni une ni deux et j'ai sorti tout ce qui était gâté. On ne peut pourtant pas se tourmenter pour ça aussi. J'ai bien assez d'ennuis comme ça.. Le pope me conseillait ceci et cela... Il disait que je devrais m'en faire mettre de fausses... Tu entends? De fausses dents! Je n'aurais pas suivi son conseil pour tout l'or du monde! Et j'ai raison, crois-moi! Je n'allais quand même pas me rendre ridicule... Voyez-vous ça! Pour une dent, se laisser souffrir comme ça, et pleurer, et se désoler? Ah, mais non...

Indignée, elle frappa ses mains l'une contre l'autre, ferma les yeux et ouvrit la bouche, comme pour faire admirer les trois dents noires qui émergeaient de ses gencives brillantes tels des piquets pourris sur un sentier gluant.

La femme du notaire, jeune et belle, pareille à une de ces poupées que l'on met à la fenêtre, avec ses grands yeux bleu turquoise, ses cheveux blonds, souples et soyeux, frémit d'horreur en entendant ce que disait la femme du pope et hocha la tête comme si elle ne parvenait pas à comprendre qu'on pût se faire arracher des dents qui ne repoussent jamais!

— Oui, ma chère, tu peux me croire... Et toi, qu'est-ce que tu en penses, Elenuţa? poursuivit la femme du pope en se tournant brusquement vers la notairesse qui, troublée, ne savait que dire. Mais, reprenant courage, celle-ci déclara d'une voix forte et avec un grand sourire, pour bien laisser voir ses dents blanches comme neige:

— J'aimerais mieux mourir que de rester brèche-dent!... Elle fit un large geste de la main, tandis que la femme du pope, qui était bavarde, reprit de plus belle:

— En voilà une idée!... Elle aimerait mieux mourir!... Vous autres, les jeunes, vous êtes toutes les mêmes: la beauté par-ci, la beauté par-là... Mais, après tout, à quoi est-ce qu'elle vous sert, votre beauté? Dites? Ah quoi vous sert-elle?... Elle passe, mes petites, elle passe comme l'eau de la rivière... L'essentiel est d'avoir à manger et de pouvoir couvrir son corps. Il n'en faut pas plus. Tout le reste, ce sont des bêtises et des enfantillages. Tout le reste, on l'oublie, plus tard, quand on connaît la vie, quand on s'est heurtée à elle et surtout quand on a lutté contre elle. La beauté?... Je sais à quoi m'en tenir! Ah, mon Dieu! j'en ai vu de toutes les couleurs. J'ai été belle, moi aussi, et gentille, et roublarde, et tout... Eh bien, c'est loin, tout ça. Il ne m'est resté que cette bouche édentée, mais pourtant je vis, et peut-être mieux qu'alors... Les femmes de mon âge se moquent de la beauté et des blagues de ce genre. C'est la bourse qui commande... la poche... Quand on devient vieux, comme nous deux Aglaïa, les folies de ce genre ne nous intéressent plus. On est déjà bien content de vivre...

La femme du chantre avait ravalé ses larmes et écoutait parler la femme du pope d'un air absent. Elle était stupéfaite par cette bouche immense aux lèvres larges qui remuaient vite et sans raison et aux coins desquelles moussaient de temps en temps des bulles blanchâtres, par cette langue qui apparaissait parfois entre les gencives humides. Il lui semblait vivre dans un autre monde, dans un univers bizarre où l'on ne pouvait voir que les trois dents gâtées de la femme du pope et les joues rouges, éclatantes de santé, de la notairesse; dans un univers où l'on n'entendait rien d'autre que la voix fêlée de la vieille... Elle se sentait plus seule et plus malheureuse que jamais...

III

Dans l'après-midi, la rage de dents prit entièrement possession d'Aglaïa. La femme du chantre avait la fièvre, il lui semblait qu'une main froide, rêche, passait sans arrêt sur son échine; alors des frissons la parcouraient toute, jusqu'à la moelle des os, jusqu'au tréfonds de l'âme. Et cette main, semblait être celle de la femme du pope. Aglaïa croyait l'entendre répéter:

« Il faut avoir de quoi se nourrir et de quoi se couvrir... Pour le reste, ce ne sont que des bêtises et des enfantillages. Rien ne compte, ni la beauté, ni la jeunesse... »

Elle se jeta sur son lit tout habillée, ferma les yeux, joignit les mains sur sa poitrine et attendit ainsi, sans savoir au juste quoi. Dans son cerveau tournoyaient toutes sortes de pensées, elle imaginait des choses étranges, plus étranges, plus terrifiantes les unes que les autres. Elle pensait tantôt à ses enfants qui, depuis qu'elle avait mal aux dents, osaient à peine bouger dans la maison; tantôt à son mari, qui la harcelait tout le temps pour lui arracher sa dent, et qui ne faisait que l'appeler « ma petite vieille ». Puis elle se souvint d'un paysan, long, maigre, et glabre, qui était venu un jour, crispé de douleur, la mâchoire bandagée, pour se faire arracher une molaire. Le chantre, au lieu d'extirper la dent malade, lui en avait sorti une saine. Elle s'était imaginé que le paysan allait rentrer chez lui pour y mourir, et avait été très surprise de le voir, le lendemain, tout fier dans la rue.

« Il faut croire que les hommes ne meurent pas pour si peu de chose », se dit Aglaïa.

Cela la fit penser à la femme d'un instituteur de Vărarea, qui était morte peu avant et dont on disait qu'elle avait succombé à cause d'une dent malade.

— Quand le sort veut qu'on meure, il n'y a rien à faire, il faut mourir, balbutia la femme du chantre, toujours immobile sur son lit. Alors il vaut mieux s'en aller tout de suite, d'un seul coup, plutôt que de souffrir et de se tourmenter...

Elle se prit à penser davantage à la mort, cherchant à imaginer ce qu'il arriverait si elle venait à disparaître maintenant, à l'instant même. Elle s'étonnait de constater que la pensée de la mort ne l'épouvantait pas, mais au contraire lui procurait un étrange plaisir, un plaisir comme elle n'en avait pas éprouvé durant toute sa vie. Elle se voyait déjà couchée sur un catafalque blanc, blanche elle aussi comme la cire, belle et épargnée par les outrages du temps. Autour d'elle, ses enfants étaient à genoux, les yeux rougis de larmes, les lèvres violettes; à ses pieds, le chantre la regardait sans rien comprendre, comme toujours, et il hochait la tête d'un air éploré. Elle entendait les pleurs étouffés, entrecoupés de hoquets, le grésillement des murmures éplorés dans l'air épais de la pièce, et elle regrettait d'être morte...

Ensuite, elle pensa aux jours prochains, où elle ne serait plus en vie. Et il lui semblait voir un monde toujours pareil, malgré son absence à elle. Dans la chambre flotteraient la même odeur suffocante de vieilles choses racornies, le même relent de chou aigre, mais elle ne les sentirait plus. La maison, le jardin, le village, les champs, tout serait à sa place, les hommes vaqueraient à leurs occupations comme si de rien n'était, comme s'il ne manquait personne. Et pendant ce temps, il ne resterait plus d'elle qu'une poignée de cendre qui, petit à petit, se mêlerait à la terre.

Ces pensées l'épouvantèrent. Comment? Le monde pourrait rester tel qu'il était, même lorsqu'elle en serait partie? Et pourquoi le quitterait-elle? Pourquoi devait-elle mourir, elle seule, tandis que le monde continuerait à vivre et marcherait sur elle, vermiceau foulé aux pieds... Pourquoi le monde serait-il encore le monde quand elle ne pourrait plus en profiter, quand il ne serait réservé qu'à d'autres?

Soudain, elle fut prise d'une folle envie de vivre... Elle voulait vivre. Elle était prête à accepter n'importe quelle existence, pourvu qu'elle soit encore de ce monde, parmi les gens. Peu importe si elle devait perdre toutes ses dents comme la femme du pope, et même si elle n'avait plus de quoi se nourrir et de quoi couvrir son corps, même si elle devait un jour ne plus rien posséder. Qu'importe, pourvu qu'elle vive, qu'elle ait le sentiment d'exister!

Elle bondit hors de son lit et se mit à toucher de la main tous les objets de la maison, comme pour se convaincre qu'elle vivait réellement, qu'elle n'était pas morte. L'odeur de cette chambre, qui autrefois la suffoquait et l'écoeurait, lui semblait à présent plus douce qu'un parfum. Les arbres défeuillés, les collines noires, le ciel sombre, tout avait l'air de lui sourire. Partout, elle regardait et voyait la vie, qui est une bonne chose — si mauvaise qu'elle soit — parce qu'elle doit être.

Son âme fut habitée par une joie immense, muette, cette joie que l'on ressent après avoir subi une épreuve teribile qui est le bonheur de vivre. A présent, même la douleur lui semblait moins angoissante. La douleur était pour elle une preuve de plus qu''elle vivait. Elle devait la supporter avec la résignation que l'on doit manifester en présence de tout ce que vous donne la vie...

— Eh bien, ma petite vieille, tu te sens mieux? lui demanda le chantre en la voyant toute changée.

— Un peu mieux, oui,... A présent, on dirait que je ne souffre plus tellement, dit Aglaïa d'une voix douce; et elle ajouta vivement: Alors, tu dis qu'il vaut mieux que je l'enlève, hein?

— Bien sûr, ma petite femme, répondit le chantre, de plus en plus étonné. Tu seras débarrassée d'un chicot qui ne vaut plus un sou...

— Alors, viens me l'arracher... Tu veux, dis?

— Mais oui. Seulement, il ne faudra pas crier si ça te fait mal.

— La souffrance, tu sais... j'en ai l'habitude.

Elle courut chercher elle-même la tenaille froide et un peu rouillée dont le chantre se servait pour arracher les dents malades des paysans. Elle éprouvait un réel plaisir à l'idéee qu'elle aurait mal, car la douleur, c'était encore de la vie. Le cœur lui manqua un peu quand elle se dit que, dans quelques instants, elle serait brèche-dent et vieillie.

« Allons, allons », se dit Aglaïa, impatiente. Et elle se rendit en hâte sur le balcon de la maison où, la bouche ouverte et les yeux bien fermés, elle attendit l'arrivée de son mari.

— Tiens-toi bien! ordonna le chantre en serrant la dent malade dans sa tenaille.

Aglaïa empoigna à deux mains la balustrade du balcon. Elle sentit le contact du fer froid sur ses gencives, puis une secousse brusque, un craquement, comme si on lui avait planté un couteau dans la gorge. Et sa bouche se remplit de sang chaud.

— Bravo, ma petite femme! A présent, tu es tranquille, s'écria le chantre fier de lui et tout joyeux, brandissant la tenaille au bout de laquelle on pouvait voir la dent arrachée.

Aglaia, les lèvres serrées, marmonna des paroles confuses et tendit la main pour prendre un verre d'eau. Puis, quand le sang eut cessé de couler, et que la plaie se fut un peu coagulée, elle examina attentivement la racine de la dent où pendaient encore quelques filets sanguinolents et des fragments de chair vive, rose...

Sur le tard, quand tout se fut calmé dans la maison, Aglaia reprit son miroir sous le coussin et s'y examina longuement, le cœur lourd. La place où avait été la dent semblait la regarder comme un grand œil noir, comme l'ouverture d'un tombeau, et elle comprit des choses que, jusqu'alors, elle avait refusé de s'expliquer. Maintenant, pour la première fois de sa vie peut-être, elle remarqua autour de ses yeux un réseau de petites rides, fines comme une toile d'arraignée; elle s'aperçut que ses grands yeux noirs comme du charbon avaient perdu leur éclat d'autrefois, qu'autour des tempes et près des oreilles, parmi ses mèches brunes, apparaissaient d'affreux cheveux blancs.

— Comme j'ai vieilli! soupira Aglaïa, qui avait de la peine à refouler ses larmes.

Elle sentait nettement que dans son âme quelque chose venait de se déchirer, de se détacher, de la quitter pour toujours, que cette séparation lui faisait mal et la mettait en fureur. Comme elle tenait encore le miroir à la main, elle le jeta violemment à terre. Le verre se brisa en mille morceaux qui se répandirent dans la pièce, la regardant de partout comme des yeux hostiles, haineux.

Aglaïa, la femme du chantre, frissonna plusieurs fois, saisie par un froid incompréhensible; et soudain des larmes coulèrent sur ses joues, tandis que ses lèvres tremblaient et murmuraient:

— Vieille peut-être, mais du moins vivante !..

Les ténèbres de la nuit l'enveloppaient d'un voile de deuil. Dans le silence pesant de la maison, une âme meurtrie se débattait. Dans l'air, le temps grésillait, se dispersait en poussière.

La Veine

1

Au moment où il franchissait la porte du ministère, un gamin noiraud et déguenillé se précipita vers lui en criant désespérément: « Edition spéciale, tirage de la Loterie Nationale ».

« C'est la chance qui vient au-devant de moi ! » se dit Ion Mititelu, en proie à un trouble soudain et inexpliqué.

— Hé ! Donne-moi le...

Il ne put terminer sa phrase. L'émotion le prenait à la gorge, lui coupait le souffle. Il tendit les sous et saisit la feuille en tremblant comme une jeune fille quand elle reçoit le marieur. Il eut alors un moment d'hésitation: il aurait voulu y jeter les yeux aussitôt, pour voir si par hasard... mais il se ravisa, songeant qu'il devait partager avec sa femme cette grande joie, comme il partageait avec elle, depuis tant d'années, toutes les misères de leur existence. Il plia attentivement le journal, le mit avec soin dans sa poche et se dirigea vers la maison, la figure luisante de sueur et d'espérance.

Il était copiste au ministère. Il avait neuf ans de service, cinq enfants et une constante pénurie d'argent. L'espoir d'obtenir de l'avancement l'avait depuis longtemps quitté. Soir et matin, il implorait le Tout-Puissant de le tirer de son indigence, de le préserver de nouveaux enfants et de donner la santé à ceux dont Il l'avait déjà gratifié. Mais ce qu'il souhaitait le plus, c'était d'échapper à la misère. Voilà pourquoi il jouait à la loterie avec un acharnement passionné. Il avait renoncé à fumer pour pouvoir acheter des billets de loterie, pour ne pas perdre l'occasion de toucher le gros lot.

A maintes reprises, il avait déjà eu le pressentiment que la chance allait enfin lui sourire, mais jamais autant que ce jour-là. Comme il se hâtait de rentrer chez lui, en proie à une cruelle émotion et à une joie bienfaisante, il lui semblait que le journal, dans sa poche, le brûlait. Craintivement, il tâtait son veston, comme s'il avait enfoui tout son avenir, toute son existence dans sa poche gauche. Il se souvenait des présages favorables qu'il avait eus et songeait surtout à ce petit bohémien qui semblait envoyé par Dieu lui-même pour lui annoncer son immense bonheur. Il en avait la certitude et cette certitude lui réchauffait le cœur et lui donnait des ailes.

Il trouva sa femme de mauvaise humeur, ce qui lui parut également de bon augure. Elle s'appelait Marieta. Dodue, les jambes courtes et grosses, elle semblait destinée à être une mère féconde. Elle venait de préparer le repas. Le long de ses tempes coulaient des filets de sueur grasse. Elle avait corrigé le fils aîné, qui, à présent, étouffait ses sanglots dans un coin, cependant que les trois autres laissaient fuser des rires provocants; le cinquième, au sein de sa mère, têtait goulûment.

La table n'était pas mise. Parce que son mari avait l'habitude de pester quand le plat n'était pas déjà sur la table, Marieta voulut prendre les devants et commença à maudire leur sort malheureux qui...

— Ne t'occupe donc plus de ce repas ! dit Ion Mititelu d'une voix attendrie. Si Dieu le veut, tu ne te rôtiras plus, dorénavant, à ton fourneau...

Tout son visage n'était que sourire. La femme le regarda quelques instants avec stupeur, puis elle comprit et se signa une dizaine de fois en murmurant, les yeux pleins de larmes:

— Gloire à Toi, Seigneur !... Gloire à Toi !...

Et, d'une voix changée:

— Combien? Combien?... Une forte somme?... Mais au fond, peu importe... Le Bon Dieu a eu enfin pitié de nous... Gloire à Toi, Sainte Vierge ! marmonna Marieta, en se signant plus dévotement encore.

— Attends, ne te presse pas... Apporte le billet, il faut vérifier, dit le mari en se maîtrisant, car la confiance de la femme le flattait.

Il connaissait fort bien les numéros de son billet. Il en rêvait même la nuit. Les enfants aussi les connaissaient, et même les voisins. Depuis bientôt trois ans, ils prenaient chaque fois les mêmes numéros, en se disant qu'un jour Dieu aurait pitié d'eux... Mais à présent, il voulait procéder avec une certaine solennité, puisqu'il avait une certitude... Il éprouvait le besoin de savourer tout son bonheur, à fond...

Comme elle rapportait en hâte le billet, Marieta le sermonna:

— Tu vois, je te l'ai assez dit, qu'il fallait prendre un billet entier... Tu n'as pas voulu. C'était toujours non et non. Tu as lésiné... Alors maintenant il faudra partager le gros lot avec Dieu sait qui, au lieu de garder tout l'argent pour nous.

Dans le fond de son cœur, l'homme lui donnait raison: « Elle dit vrai, la femme, j'ai fait une rude bêtise... mais maintenant c'est fait... »

Ils repoussèrent les couverts et Mititelu étendit le journal sur la table. Mais au même instant, il sentit comme un coup de couteau en plein cœur. Il venait de jeter un regard à l'endroit où devait se trouver leur numéro. A première vue, il n'y était pas. Son cœur battait à se rompre. Dans son âme, quelque chose était en train de s'écrouler. Mais il s'accrochait encore au char de l'espérance, pour éviter le précipice qui s'ouvrait sous ses pas.

— Regarde vers la fin, notre numéro est grand, dit Marieta impatiente, le souffle court.

— Fais-moi le plaisir de ne plus fourrer ton nez là-dedans ! grommela le mari d'une voix altérée.

Le doute le rongeait, lui enfonçait toujours plus profondément ses griffes dans le cœur. Pourtant il lui restait quand même un espoir, pas plus épais qu'un cheveu, certes, mais qui l'incitait à persévérer. Qui sait? On a peut-être brouillé les numéros. Un miracle peut toujours arriver...

Une sueur froide perla à son front, les paumes de ses mains devinrent moites.

A mesure que la liste tirait à sa fin, l'amertume s'insinuait dans sa bouche et dans son cœur. Soudain il fut pris d'une fureur terrible.

— Alors quoi? Nous ne mangeons plus? cria-t-il. Tu es là, figée comme une bannière... Je suis crevé de fatigue, je meurs de faim et tu me laisses attendre comme un chien... Voilà bien ma vie !

Marieta comprit, elle devint blême, puis, prise d'une colère subite, elle éclata en invectives:

— Tu reviens du bureau la cervelle farcie d'idées stupides et tu veux te venger sur moi de ta déception... Ah, tu m'en as fait voir de toutes les couleurs... Tu ne l'emporteras pas en paradis, va !

— Je te conseille de te taire ! cria Mititelu en faisant de gros yeux et en serrant les poings. C'est toi qui m'as obligé à gaspiller l'argent gagné à la sueur de mon front, pour des billets de loterie. C'est pour ça que je porte un pantalon rapiécé, comme un vagabond.

— Que le diable t'emporte ! Je voudrais te voir mort, tu entends ! Tu as le culot de m'accuser? Moi? Ces enfants sont témoins que je t'ai toujours empêché de dépenser bêtement notre argent. Des folies de ce genre n'ont jamais enrichi personne. Et maintenant c'est encore moi qui suis fautive? Ah, que la Sainte Vierge et tous les saints te patafiolent!

Au bout de quelques instants de dispute, la femme de Ion Mititelu reçut une gifle du revers de la main, et puis une autre encore. Son nourrisson au sein, elle demeura un moment comme hébétée. Puis, tandis que les autres enfants se mettaient à hurler, elle reprit ses malédictions avec une violence accrue.

— La ferme ! gémit son mari, la figure tordue par une horrible détresse. Tais-toi, tais-toi, sinon je vous tue tous !

La femme pleurait, les enfants pleuraient...

2

Ion Mititelu se jura de ne plus jamais jouer à la loterie et, le jour même, fit cadeau de son billet au coiffeur du coin qui, en échange, lui coupa les cheveux et lui fit la barbe gratis.

3

Moins d'un mois plus tard, Ion Mititelu, sortant du ministère, se trouva de nouveau face à face avec le petit tzigane qui criait: « Edition spéciale, tirage de la Loterie Nationale ». Il voulut passer son chemin mais l'enfant insista:

— Prenez-le, monsieur, c'est votre numéro qui a gagné !

— Quel numéro, vaurien? Comment veux-tu qu'il ait gagné, puisque je n'ai pas joué.

— Il a gagné, monsieur, je vous le jure...

Ion Mititelu sourit, prit le journal, non à cause de la loterie mais simplement pour avoir quelque chose à lire après déjeuner, en sirotant son café. D'ailleurs il éprouvait le besoin de se changer les idées. Il avait eu une journée très déprimante. Il s'était souvenu de tous ses déboires. N'ayant rien à faire au bureau, il avait dressé une liste des dépenses qui allaient engloutir son salaire, et cette liste l'avait bouleversé. Il ne pouvait s'expliquer pourquoi sa pauvreté le tourmentait plus que jamais, ce jour-là...

Il s'en revenait pensif, poussant à tout moment de gros soupirs. Les vendeurs de journaux criaient sur tous les tons « Demandez l'Edition spéciale », en courant comme des fous de tous côtés. Les gens s'arrêtaient sur le trottoir ou paraissaient sur le seuil de leur porte et achetaient le journal.

— Quand on a la guigne, rien à faire ! se disait-il, en se souvenant de ses espérances perdues.

Il arriva devant le salon de coiffure du coin. Les cris, les éclats de rire s'y mêlaient en un terrible vacarme. Mititelu se dit que le coiffeur était peut-être en train de rosser sa femme. Mais au même instant celui-ci se précipitait dans la rue en brandissant un journal, le visage contracté par une joie indescriptible. Il courut vers Mititelu, le prit dans ses bras, l'étreignit furieusement en criant d'une voix rauque:

— Quatre-vingt mille !... Quatre-vingt mille !...

Mititelu eut l'impression que toute la rue se mettait à tourner autour de lui. Il ne reprit ses esprits que dans la boutique du coiffeur. Une dizaine de personnes le secouaient et tous, en même temps, lui racontaient en riant que le billet de loterie dont il avait fait cadeau au coiffeur avait gagné quatre-vingt mille lei. Ils lui montraient le journal, lui serraient les mains, l'embrassaient, le remerciaient.

Sans savoir comment, il se retrouva chez lui. En entrant dans sa chambre il semblait si désespéré que sa femme commença par se lamenter, supposant qu'il avait perdu son emploi. L'homme sortit le journal de sa poche et le déplia sur la table. Le numéro s'y étalait en grosses lettres, comme un défi.

— Quatre-vingt mille ! murmura-t-il, d'une voix brisée.

Aussitôt, Marieta éclata:

— Tu as fait notre malheur, misérable, tu nous as ruinés !... Je t'ai pourtant dit, je t'ai même supplié à genoux de ne pas renoncer à notre numéro, parce que la chance finirait par nous sourire un jour ! Trois fois, je l'ai rêvé, et toi tu as jeté quatre-vingt mille lei à la poubelle, puisse Dieu jeter ton âme dans les ténèbres de l'enfer !... Mes chéris, mes pauvres chéris, ce bandit nous a tous laissés sur la paille, il nous a jetés à la rue...

Les malédictions de la femme changèrent tout à coup l'amertume de l'homme en une colère sauvage. Il commença par des jurons, puis il lui reprocha d'être le malheur de sa vie. Marieta pleurait et le maudissait.

La dispute dura quelques minutes encore, puis Ion Mititelu giffla sa femme du revers de la main en pleine bouche, une fois, puis encore une fois, en criant comme un démon:

— Tais-toi ! Tais-toi, ou je vous tue tous !...

La femme pleurait, les enfants pleuraient !...

Une grosse bêtise

Il sentait une faiblesse douloureuse dans les genoux et dans les reins. La sueur ruisselait sur son front, hérissant ses sourcils et traçant des sillons humides sur ses joues couvertes de poussière que marquait la fatigue. Il montait, de la cave du grand magasin de denrées coloniales « Le Corbeau blanc », des caisses remplies de figues et les déposait dans un camion qui stationnait à proximité.

— Oh, la la ! Quelle chienne de vie ! murmura-t-il en s'arrêtant sur le seuil de la cave pour passer sur son front trempé la manche de son veston en guenilles.

Jamais son travail ne lui avait semblé aussi pénible que ce jour-là. Dans son cœur ulcéré bouillonnait une révolte confuse. On aurait dit que tout le fiel accumulé en lui s'était infiltré jusque dans les moindres recoins de son âme. Mais parce qu'il était un homme pondéré, habitué à dominer ses mouvements de colère, Toader Căpăţînă prit sa pipe dans sa ceinture, la bourra méthodiquement et l'alluma en grommelant des mots sans suite, où il était question du destin des hommes...

C'était un après-midi d'été étouffant. Le soleil brûlait, comme s'il avait voulu incendier le monde entier. La chaleur traversait les murs, semblait s'abattre de partout à la fois, comme à plaisir, sur la petite cour écrasée entre des bâtisses crasseuses, percées de nombreuses portes par où des traînées d'eaux grasses s'écoulaient vers la bouche d'égout entourée d'une flaque à l'odeur nauséabonde. Le camion attendait près de la cave; les trois haridelles frappaient de leurs sabots le couvercle à claire-voie de l'égout, renâclaient sans cesse, levant le chaufrein et chassant de la queue les essaims de mouches qui leur couvraient le ventre.. La chaleur semblait s'épaissir toujours davantage, étouffant les bruits et laissant tomber d'un ciel torride un silence accablant.

Appuyé au chambranle, Toader Căpăţînă fumait nerveusement sa pipe et, l'esprit brouillé, fixait droit devant lui, sur l'air torride, des regards fulgurants. D'habitude, le tabac l'apaisait; à présent, il l'irritait davantage encore, troublant ses pensées, faisant monter à ses lèvres des paroles de colère, des jurons, des malédictions. Il était furieux, mais ne comprenait pas au juste pourquoi. Tout ce qu'il savait c'est que son sang bouillonnait et qu'il sentait, comme un ver cruel lui rongeant le cœur, le besoin de protester, de lever le front, de s'en prendre à tout le monde.

Le grand silence qui l'environnait ne faisait qu'exaspérer sa rogne. Les rayons du soleil le mettaient en fureur, et il aurait voulu dauber sur les chevaux qui s'éventaient avec leurs queues et encensaient tout le temps comme pour se moquer de lui. De la cave montaient les bougonnements et les jurons du patron. Toader en éprouvait un certain soulagement. Au moins, comme ça, il verra, le patron, ce que c'est que d'avoir du tintouin. Jusqu'à présent il n'y avait que lui qui faisait endêver les autres... En pensant à ces choses, Toader sentait clairement toute l'amertume qu'il avait dans le cœur se retourner contre le patron. Il se demandait pourquoi il ne l'avait pas encore haï jusqu'à présent.

— Toader !... Hé, Toader ! criait le patron, au fond de la cave, d'une voix menaçante et sourde comme si une main l'avait empoigné à la gorge.

— Tu peux toujours gueuler ! marmonna Toader avec une lueur joyeuse dans les yeux, tout fier de ne pas répondre au patron. Et si tu en crevais, y aurait pas de mal ! Tu me fais toujours trimer comme un chien, je peux bien me reposer un peu ! Ce ne sera pas la fin du monde !...

Il savait bien que le maître tempêtait ainsi parce qu'il était pressé de faire charger le camion qui devait arriver à temps à la gare. Mais c'est justement pourquoi Toader avait envie de le mettre en retard. L'inquiétude du patron le remplissait de joie. Il serrait le tuyau de sa pipe entre les dents et se réjouissait d'entendre la voix inquiète du patron qui l'appelait. Il ne se souvenait pas d'avoir encore éprouvé une impression aussi consolante...

Peu après, il perçut des pas qui se rapprochaient.

« Il n'a qu'à venir, je m'en fous — se dit Toader Căpăţînă, sans bouger. Qu'est-ce que ça peut me faire à moi? Si le camion n'est pas à l'heure, je m'en balance. C'est comme ça... Moi, je m'en balance !... »

Le charretier sortit de la cave portant deux caisses. Il se traînait à peine. Presque aussitôt, le patron se précipita comme une flèche vers le camion, pour aider à ranger les caisses.

Toader, lui, ne bougeait pas; il serrait plus fort la pipe entre ses dents. Au bout de quelques instants, le patron — la figure congestionnée et les cheveux aussi rouges que les joues qui encadraient son grand nez crochu — l'aperçut et s'écria, écumant de rage:

— Dis donc, Toader, tu ne réponds pas quand je t'appelle?

— Je n'ai pas entendu, mentit Căpăţînă d'une voix ferme.

— Je ne sais plus où donner de la tête, et toi, pendant ce temps, tu fumes la pipe, hein?

— Je ne fume pas, monsieur, fit Căpăţînă en mettant lentement sa pipe dans la poche; et il ajouta d'un air calme: Je travaille !

— Tu travailles, hein, sacré flemmard? C'est du travail, ça? Tu fais un pas et tu gémis deux fois !...

— C'est pas juste, monsieur ! fit Toader en se signant, l'air indigné et rogue. Vous ne voyez donc pas que je suis tout en nage, comme si je sortais du bain?... Et vous venez quand même me...

— De quoi? de quoi? lança le patron hors de lui. Qu'est-ce que tu dis? Tu te permets me tenir tête? Tu fais l'insolent par-dessus le marché... Salaud !... Vaurien !...

Il s'approcha de Toader, les poings serrés, prêt à frapper. Mais Toader Căpăţînă répondit sur un ton encore plus ferme:

— Pourquoi est-ce que vous criez après moi, patron? Vous n'avez pas à m'engueuler...

Le patron se rua sur lui et le frappa des deux poings en pleine figure, sur la tête, où cela se trouvait. Et il criait sans cesse:

— Ah, tu fais l'insolent?... L'insolent, hein?...

Au premier coup qu'il reçut, Toader sentit que toute sa colère tombait brusquement. Il se colla au mur et, se disant qu'il devait au moins garer sa figure, leva les coudes pour se protéger. En même temps il grognait, de plus en plus morne:

— Arrêtez, monsieur, arrêtez !... Pourquoi me frappez-vous? ... Pourquoi? Je ne suis pas votre chien, quand même !

Mais les coups tombaient dru, toujours plus lourds. Toader n'avait pas mal. Ce qu'il ressentait, c'était plutôt une sorte de crainte mêlée d'amertume. Il se fit aussi petit que possible et ne dit plus un mot. Sa seule pensée était d'échapper au plus vite aux poings du patron. Brusquement il prit son élan et, au moment opportun, se sauva dans la cave.

Parmi les caisses de figues, il reprit quelque peu ses esprits.

« Que c'est-il passé? » répétait-il machinalement, tout en se remettant au travail comme si de rien n'était.

Les oreilles lui cornaient, mais il entendait quand même clairement les jurons du patron, au milieu de la cour. Il sortit de la cave, quelques caisses sur les bras. Il les déposa doucement dans le camion. Le charretier se disputait à voix basse avec ses chevaux. Le patron marmonna encore quelques vagues menaces et entra dans le magasin dont il claqua la porte...

Toader Căpăţînă poursuivit son travail avec plus d'assiduité qu'avant, mais une détresse lui déchirait le cœur. Il échangeait parfois, paisiblement, un ou deux mots avec le charretier, essuyant plus souvent de la manche en lambeaux la sueur qui lui couvrait le visage. Son âme cherchait un soutien, mais ne le trouvait pas. Cette raclée qu'il avait reçue semblait s'être plantée comme un aiguillon d'abeille dans son cerveau, s'y gonflait sans cesse, se muait en une interrogation douloureuse:

« Pourquoi?... »

Il tournait et retournait la question dans son esprit, mais ne parvenait pas à lui trouver un sens. Il avait déjà reçu dans sa vie pas mal de coups, plus durs peut-être que ceux-ci, mais il ne lui en était jamais resté une incertitude de ce genre.

« Pourquoi m'a-t-il frappé? se disait-il, très abattu. Quelle faute ai-je commise, pour qu'il me frappe ainsi?... Je m'esquinte à travailler pour lui, et ça ne lui suffit toujours pas »?

Les questions se bousculaient les unes les autres, pénétraient toujours plus avant dans son âme... Voilà près de vingt ans qu'il peinait chez le même patron, qu'il endurait chaque jour le même tourment. Il n'était qu'un gamin, quand il était venu pour la première fois au « Corbeau blanc ». C'était, à l'époque, une misérable boutique, et le patron un gagne-petit qui n'arrivait jamais à nouer les deux bouts. Vingt ans... Depuis, le patron avait bien profité, rien à dire, il avait pris du ventre et perdu ses cheveux, la boutique était à présent un grand magasin de denrées coloniales, avec des filiales et des succursales... Tout avait changé ici, mais lui, Toader, était resté le même, condamné au même labeur épuisant qui lui permettait tout juste de nourrir ses six enfants. Vingt ans... Quelle vie ! Pourquoi n'avait-il encore jamais pensé à tout cela? Pourquoi n'avoir pas essayé une seule fois de rejeter ce fardeau, de se faire une autre vie? Du matin au soir, il ne faisait que porter sur ses épaules ce dont son maître l'avait chargé, du chariot au magasin, du magasin à la cave...

Toujours, toujours... Il supportait les gros mots et les coups sans murmurer, comme s'il n'avait pas de sang dans les veines...

— Je suis un homme, moi? Oh, la, la, quelle vie, quelle chienne de vie ! grommela-t-il tout en déposant les caisses dans le camion, et il poussait d'amers soupirs en redressant péniblement son corps endolori.

Il se sentait si humble qu'il n'osait même pas regarder en face le charretier, qui, à présent, jurait, jettait les caisses sans ménagement et maudissait le patron de le faire attendre trop longtemps en plein soleil, lui et ses chevaux...

Toader Căpăţînă travailla jusqu'au soir, comme d'habitude, mais rentra à la maison tête basse, plus malheureux que jamais. Il avait honte de lui-même et évitait les gens, en chemin, comme si chacun l'avait méprisé comme un chien errant...

En passant devant le bistrot, au coin de l'impasse où était tapie sa maisonnette, il s'y arrêta. Les gens parlaient haut, d'un air arrogant, comme si chacun voulait faire croire que le monde entier ne gravitait qu'autour de lui et de son travail. Toader s'assit, but un verre d'eau-de-vie, écouta en silence les bavardages, surpris de voir que tous ces hommes oubliaient si facilement la cruauté de l'existence, qu'ils se trompaient eux-mêmes... Lui aussi s'était leurré ainsi toute la vie, lui aussi avait vécu seulement de mensonges et de chimères, jusqu'à ce jour. Mais à présent il venait de voir clairement le gouffre...

Pourtant, au moment d'entrer dans sa maison, il sentit un changement étrange se produire dans son âme. Il lui semblait soudain être devenu immense, gigantesque. Son amertume et son humiliation avaient disparu, ou bien s'étaient muées en colère, comme cet après-midi, avant d'avoir fait cette grosse bêtise. Il se rendait compte qu'ici c'était lui l'homme, le maître, et cette pensée le remplissait de fierté.

Sa femme lui jeta un bon regard et chercha à deviner ses pensées. Les enfants se mirent à parler plus bas. Même les choses, dans la maison, semblaient faire de leur mieux pour le contenter.

Toader bougonnait, marmonnait, jurait, mais en même temps il éprouvait un plaisir immense à constater que tous s'efforçaient de ne pas le déranger.

— Tu dois être bien fatigué, Toader... Le repas sera bientôt prêt, dit la femme, dont le visage exprimait la soumission.

Elle mit le couvert, apporta les plats, mais Toader ne trouva rien à son goût. Il grognait toujours, satisfait de voir que sa femme se faisait du souci à cause de lui.

— Qu'est-ce qui te prend aujourd'hui, Toader? Tu es fou? lança soudain la femme, rouge de colère.

Toader n'attendait que cela. Il bondit, comme mordu par une vipère.

— Qu'est-ce qu'elle dit? Comment? Tu te rebiffes? Elle ose se rebiffer ! hurla-t-il.

Et il se précipita sur elle, les poings fermés.

Les enfants se mirent à pousser des cris déchirants et se jetèrent dans les jambes de leurs parents. La femme supporta un temps les coups, puis elle accabla l'homme de malédictions et, finalement, se sauva hors de la pièce, suivie de ses enfants épouvantés.

Toader Căpăţînă éprouvait une sorte de soulagement, comme s'il avait un poids de moins sur le cœur. Il s'assit à table, se coupa une grosse tranche de pain et mangea de grand appétit. Il entendait, dans la cour, les sanglots et les imprécations de la femme, accompagnés par les pleurs des enfants. Leur souffrance lui faisait du bien. Elle lui rappelait qu'il était le maître et lui cachait sa propre peine.

Toader Căpăţînă mangea tranquillement, paisiblement... Quand les pleurs, au-dehors, eurent cessé, il sentit pourtant un grand vide dans l'âme. Jetant sur la chambre silencieuse un regard lucide, il murmura en hochant la tête, avec un soupir douloureux:

— Oh! la la! Quelle vie, quelle chienne de vie !

Traduit par CONSTANTIN BORĂNESCO

NICOLAE JIANU

Algues

I

Je suis revenu au Cap Midia au bout d'un an, pensant être complètement guéri. Mais quand, de grand matin, le train s'est approché des rives sablonneuses du lac Siutghiol, j'ai compris combien j'étais encore malade. A vrai dire, je n'avais mal nulle part et n'éprouvais plus, cette fois, l'étrange sensation de me trouver dans un train qui tourne en rond sur une aire restreinte, parmi les sables et les joncs desséchés, comme affolé, lui aussi, par cette chaleur suffocante et salée.

Pourtant j'étais sûrement malade, puisque cette chaleur suffocante et salée qui naît avec le jour ne me martelait plus le crâne, puisque je ne sentais plus ma cervelle essorée de sa lourde humidité, et aussi parce que je n'éprouvais plus cet effroi — dont je n'avais pas entièrement perdu le souvenir, — d'être arrivé au bout du monde, de plonger, de me dissoudre dans l'inexistant. A présent, tout me semblait immuable et certain. Les employés des gares, avec leurs visages bronzés et leurs vêtements déteints, ne différaient en rien de ceux du Bărăgan, c'est-à-dire qu'ils se trouvaient *en deçà des confins du monde.* Ils se mouvaient avec un ennui routinier et plein de résignation qui leur enlevait tout caractère exotique et tout intérêt. La ligne de l'horizon n'était plus, comme autrefois, brumeuse et vibrante. Elle m'apparaissait maintenant, aussi ferme et limpide que dans une mauvais aquarelle. La gare *terminus* où, naguère, j'étais descendu du wagon avec l'impression aiguë de sentir battre mon cœur à la pointe de mes pieds, cet humble bâtiment de briques rouges — qui m'avait alors produit la même impression qu'aux chercheurs d'or de l'ancienne Amérique, une baraque en planches aux confins du monde — me semblait à présent une maisonnette de garde-barrière d'une exaspérante banalité. Je me dis, essayant de me ressaisir, que les objets par eux-mêmes, comme les paysages, comme tous les autres aspects du monde, sont dépourvus de poésie, et que seul notre esprit peut les animer, leur donner une signification, ou, dans certaines circonstances, les priver de toute individualité. J'étais exactement dans la situation de ces vieux qui, retrouvant leur contrée natale, sont préoccupés d'y découvrir des changements, mais n'éprouvent aucun frémissement, ignorant la torturante nostalgie de leur enfance perdue. C'est parce que, sans doute, quelque chose en eux s'est desséché, a péri, et qu'ils sont malades de vieillesse.

Je me suis arrêté quelques instants sur le quai couvert de gravier, pour considérer avec un inexplicable intérêt les manœuvres de la locomotive. Par la suite, j'ai pu m'avouer qu'à ce moment-là j'avais pris la décision de repartir par le même train. Un enfant d'une huitaine d'années, simplement vêtu d'un slip malpropre et usé, s'est approché de moi et m'a demandé si j'allais au « camp ». Il voulait porter mes bagages, mais je n'aurais jamais accepté de lui laisser traîner ma valise, qui était assez lourde. Toutefois, pour ne pas me sentir trop seul, je lui ai confié le sac où j'avais mis mes instruments de travail. Et nous sommes partis tous les deux sur le sable brûlant, lui en avant, marchant d'un pas léger, moi derrière, m'enfonçant dans la sécheresse molle et désolante du sentier. La mer était à quelque trois cents mètres sur la droite. Je sentais son souffle, mais ne l'avais pas encore vue, et le fait de ne pas tourner la tête pour l'apercevoir me donnait l'espoir de retrouver peut-être, petit à petit, ce que je cherchais.

Le « camp » — un baraquement blanchi à la chaux et couvert de carton goudronné que le vent avait mis en lambeaux — semblait désert. L'enfant me dit que plus personne n'était venu là cette année, le « camp » ayant été désaffecté. On parlait même de démonter les baraques. En attendant, on y avait laissé un gardien, un vieux Turc. L'enfant était son petit-fils. Cette nouvelle ne me fit aucune impression. Que m'importait, à moi, que le « camp » soit ou non habité? A vrai dire, j'aurais préféré pouvoir reconstituer d'une certaine manière la vie qui avait animé cet endroit, évoquer l'image que j'en avais gardée depuis l'année précédente. J'avançais péniblement dans le sentier sablonneux. Une sueur brûlante sillonnait ma peau, sous la chemise imperméable, si peu indiquée par cette chaleur. Je me suis arrêté, me suis assis sur ma valise, et j'ai regardé fixement l'enfant qui, patiemment, s'était arrêté aussi; puis je lui ai demandé:

— Qui attendais-tu, à la gare?

— Personne... Le vieux m'envoie chaque jour à l'arrivée du train. Il dit qu'un inspecteur du ministère pourrait bien arriver... Vous n'êtes pas quelqu'un du ministère, vous?

— Si, je suis quelqu'un du ministère, dis-je à voix basse, avec une légère émotion, voulant laisser à l'enfant l'impression que, pour une fois, son attente n'avait pas été vaine.

— Alors, ça va ! fit-il. Il semblait pressé de repartir. Le vieux gardien attendait devant une guérite. J'ai donné une pièce de monnaie à l'enfant, pour qu'il nous laissât seuls. Apprenant que je n'étais pas l'inspecteur qu'il attendait, le Turc parut se tranquilliser, sa figure se détendit, mais je ne parvins pas à deviner ses pensées. Je lui dis que j'étais peintre, que je voulais travailler ici pendant quelques jours et que j'étais disposé à payer s'il voulait bien m'héberger. Il prit un air soupçonneux, me sembla-t-il, considéra longuement mes bagages, fit claquer ses lèvres, regarda du côté de la mer et me répondit en un roumain correct.

— Il faut vous dire que ce n'est guère permis... Combien de temps comptez-vous passer ici?

— Un jour ou deux, répondis-je... Je suis déjà venu l'année dernière, j'aime l'endroit, la mer est belle, et puis, la digue, le ciel... Je ferai aussi le portrait de votre petit-fils...

Je parlais trop. J'aurais pu me rendre compte que dans ce trou perdu, dans ces baraques vides, il n'était pas bien difficile de loger un homme. Mais je venais d'apercevoir la digue qui s'étendait au loin et, tout là-bas, la silhouette du phare. Si je parlais tant, c'est que je me sentais étouffer. Et aussi pour ne plus voir la digue.

Prétextant des scrupules d'ordre moral, le Turc demanda à voir mes papiers et examina longuement ma carte d'identité. Finalement il se saisit de ma valise et se dirigea vers l'une des baraques, la seule de tout le camp qui eût, aux fenêtres, des rideaux de cotonnade d'un vert déteint. Il ouvrit la porte, posa la valise au milieu d'une pièce poussiéreuse qu'inondait une lumière violente et se retira presque aussitôt, avec une discrétion qui me fit le plus grand bien, car je voulais être seul. Tout en jetant un regard au lit de fer couvert d'une simple paillasse, le seul meuble de la pièce, j'aperçus l'enfant qui, du seuil, me fixait avec une imperturbable curiosité. Je le priai de m'apporter un peu d'eau et me dirigeai aussitôt vers la fenêtre. Je vis la mer, légèrement agitée, absolument déserte à perte de vue. C'est alors seulement que j'eus la sensation nette de la solitude, de l'indifférence des flots mouvants, de ma lassitude si semblable à leur balancement sans raison et sans but. Bien sûr, je ne m'étais pas attendu à autre chose, mais j'espérais du moins découvrir enfin le sens de mon drame, le placer dans l'ordre naturel des choses, me réconcilier avec des lois que je n'avais pas suffisamment connues et auxquelles je n'avais pas voulu me soumettre.

Ayant légèrement déplacé le rideau brûlé par le soleil, je regardai vers la droite, là où devait se trouver le petit golfe et la plage entourée de roseaux drus, de chardons, de toute une végétation grisâtre née du soleil et de la pierre. L'eau y était calme et sombre, presque noire, parce que les vagues y rejetaient sans cesse les restes pourris des plantes arrachées aux profondeurs. Et ces plantes décomposées se changeaient là, insensiblement, en une sorte de matière huileuse et lourde, totalement morte, mais qui imitait la vie par ses couleurs, que le déplacement du soleil rendait changeantes. Il faudra que j'essaie, le soir, ou peut-être de grand matin, ou même la nuit, de fixer sur la toile le jeu étrange de ce monde croupissant.

Le jeune garçon m'apporta, dans une bouteille, un peu d'eau saumâtre. Je lui dis d'aller jouer ailleurs, lui promettant de me promener avec lui, vers le soir, sur la digue. Il partit, non sans avoir jeté un dernier regard au sac où j'avais entassé tout mon attirail de peintre. Ensuite, je me suis dévêtu et me suis allongé, nu, sur le matelas qui sentait la paille brûlée; aussitôt j'ai sombré dans un cauchemar né de la chaleur et d'une fatigue excessive. Il était bien plus de midi quand je m'éveillai, trempé de sueur. Mon gosier se ressentait encore des efforts que j'avais faits, pendant mon sommeil, pour me faire entendre. Évidemment, personne ne m'avait entendu, puisqu'il n'y avait personne auprès de moi. Sans doute avais-je poussé des gémissements, comme il arrive joujours à un dormeur épuisé. Ce qui est certain c'est qu'en rêve j'avais couru sur les pierres brûlantes de la digue, que j'avais glissé, que j'étais tombé, m'étais relevé et avais repris ma course; et pendant tout ce temps je n'avais pas cessé de crier, dans une tension douloureuse de tout mon être:

NICOLAE JIANU, né en 1916 à Fălticeni, dans la région de Suceava, a suivi les cours de la Faculté de lettres et de philosophie de Bucarest. Après avoir consacré plusieurs années au journalisme, il a débuté dans la carrière des lettres par un roman, l'Ouragan *(1949) suivi d'autres romans:* l'Équilibre des Lumières *(1952)*, la Source rouge *(1954)*, Je venais des ténèbres *(1956)*, La Terre était vivante *(1966, en 2 volumes) et d'un recueil de nouvelles:* La Voie du ciel *(1955)*.

— Luce... Ne t'en va pas!... Luce...

Au réveil, je me sentis pourtant plus reposé et j'éprouvai le désir surprenant de sortir au grand air. La paillasse de mon lit était toute mouillée de sueur. J'ouvris la fenêtre et un vent léger me frappa au visage, en même temps que me parvenait le grondement de la mer. Le garçonnet m'attendait dans l'ombre d'une baraque voisine. Je sortis et le priai de tourner la roue de la pompe à eau, car je voulais me débarbouiller. Avec de gros efforts, il actionna le mécanisme rouillé qui extrayait péniblement du sol un filet d'eau à relent de pétrole.

Jusqu'au soir, je n'ai plus quitté la baraque. J'ai sorti mes effets de la valise et du sac, puis, m'étant rasé, j'ai passé une chemise plus légère. Mon rêve avait soudain ranimé tout un monde qui semblait assoupi autour de moi, et mes mouvements devenaient de plus en plus précis. Si je m'étais senti malade, dans la matinée, c'est parce que j'avais perdu tout contact avec mon subconscient, alors que c'était lui, en fait, qui m'avait déterminé à venir ici. Néanmoins je n'ai pas eu la force d'aller jusqu'au bord de la mer, ni de suivre la digue. J'ai demandé à l'enfant de poser pour moi, je l'ai fait asseoir sur une grosse pierre, avec pour arrière-plan non la mer, mais une colline dénudée sur laquelle se profilait le squelette d'une grue abandonnée sans doute là du temps où l'on avait construit la digue.

J'ai travaillé sans fébrilité, et d'ailleurs sans intention précise, jusqu'à l'arrivée du vieux gardien qui était allé chercher des vivres à Năvodari. L'enfant et lui auraient voulu voir ce que j'avais peint, mais j'ai vivement rangé ma toile et mes pinceaux, prétextant qu'il me fallait la lumière du matin. Le soir était descendu, le silence s'était fait pâteux et lourd, annonçant une de ces nuits, si fréquentes au bord de la mer, où la nature perd toute vitalité, semble se tasser sur elle-même et sombre dans la torpeur, épuisée par le soleil et l'air salin. Le phare commença à clignoter et l'on vit glisser le long de la digue, tel un insecte, découpé sur le fond sanglant du crépuscule, un garde-côte à bicyclette.

Je pris, dans la baraque, une bouteille de cognac et deux petits verres en plastique. Le vieux donna à l'enfant trois gobies bouillis, un cornichon tout ratatiné et jaune, et lui dit quelques mots en turc. Tenant les poissons noirs par la queue, comme des souris, l'enfant disparut parmi les baraques du camp.

Je ne voulais pas attendre la tombée de la nuit sans remuer quelques-uns des souvenirs pétrifiés de l'année précédente. Assis par terre, le Turc sirotait à petits coups son verre de cognac et se taisait, les yeux perdus, sommeillant presque. Je pouvais poser n'importe quelle question; de toute façon, il ne se douterait pas de ce qu'elle cachait. J'hésitais pourtant à le faire, en proie à ce tyrannique orgueil que cultivent en eux les vaincus. Je me décidai pourtant à parler, craignant que le vieillard, terrassé par le cognac, ne finît par se traîner jusqu'à sa couchette.

— Cette pêcherie, du côté de Năvodari, est-elle toujours au même endroit?

— Au même.

— Il y avait là un jeune pêcheur, un certain Grigore... y est-il toujours?

— Hein?... Le Turc parut secouer sa torpeur et me considéra d'un seul œil. Il y est. L'automne prochain il ira au régiment. Alors ce sera fini, pour lui...

— Qu'est-ce qui sera fini?

— Le bon temps, la vie facile. Il pêchait un jour et faisait la noce le reste de la semaine. Il a beaucoup d'ennemis. On se demande comment ça ce fait qu'ils ne l'aient pas encore descendu.

— Pourquoi a-t-il des ennemis?

— Est-ce que je sais? Parce qu'il est jeune, beau, parce qu'il prend plus de poissons que les autres.

— J'aimerais le rencontrer, dis-je très vite, pour empêcher le vieux de poursuivre.

— Cherchez-le à la pêcherie. Si vous avez de la chance, vous le trouverez. En tout cas, il n'est pas souvent chez lui. En général, on peut le voir au marché, à Mamaia. Quand nous avions du monde, il était tout le temps par ici. A présent, il ne vient pour ainsi dire plus.

— Amenez-le moi, je dois absolument lui parler. Je vous paierai pour la peine. Allez-y demain matin.

— Pas le matin. Dans la soirée, si vous voulez. Quand j'irai chercher les provisions.

Je pris dans ma poche un billet de cent lei et le lui tendis; il ouvrit les deux yeux et leva une main sèche et noire.

— Non, attendez que je vous l'aie amené. Grigore n'est pas facile à dénicher. Y a que les femmes qui retrouvent facilement sa trace.

Il cligna ses yeux aqueux, se leva en appuyant une main au sol, me souhaita le bonsoir et se dirigea vers le baraquement d'une démarche balancée.

Je suis resté tout seul avec le murmure des flots. Le phare essayait vainement de darder ses feux tournants par-delà les récifs au milieu desquels il se dressait.

II

Au début de juillet, Luce m'avait annoncé inopinément qu'elle irait au bord de la mer, dans un coin perdu où l'invitait une de ses collègues qui y passait son congé. Luce faisait périodiquement le projet de s'évader de Bucarest pour une ou deux semaines. Elle se plaignait d'avoir des insomnies, de manquer d'appétit, d'être nerveuse au point de se chamailler avec un tas de gens. Elle maigrissait en effet inexplicablement et j'avais projeté, quant à moi, de l'emmener à la montagne dès le début de l'automne, dans un endroit isolé, pour nous délester de tout le poids dont la vie citadine alourdissait nos cerveaux, mais plus encore pour échapper à nos disssensions sourdes, nébuleuses, subconscientes. Ce n'était d'ailleurs qu'un projet, car j'étais très pris, à ce moment-là, par les préparatifs de mon exposition. Je n'avais plus, en effet, exposé de toile depuis près de dix ans,

et mes recherches, dans l'intervalle, avaient suivi une voie sinueuse qui m'avait mis à la torture. Affronter le public après tant d'années de tourments était donc, pour moi, une tyrannique nécessité. Je me rendais compte à quel point il était difficile, voire impossible, pour quelqu'un du dehors, de pénétrer la réalité profonde de ce processus, de comprendre que je me trouvais à un point crucial et que dix ans, dans l'existence d'un artiste, représentent un temps qu'il n'est plus possible de récupérer s'il a été effectivement perdu. Mon inquiétude provenait de ce que j'ignorais si en vérité cette période de ma vie avait été fructueuse. J'avais longuement lutté contre une manière que j'avais adoptée bien des années auparavant et qui, finalement, s'était révélée en tous points contraire à mon tempérament. Certes, j'avais remporté certains succès, j'avais vendu un assez grand nombre de toiles et la critique s'était toujours manifestée d'une manière plutôt élogieuse, bien qu'avec une ombre de réticence; on sentait toujours certaines réserves entre les lignes. Il m'en restait une vague insatisfaction, sentiment normal, jusqu'à un certain point, pour n'importe quel peintre, mais aggravé chez moi par la permanente et douloureuse certitude que l'univers est beaucoup plus généreux qu'il ne m'était possible de l'exprimer dans mes œuvres. Luce connaissait en partie mes tourments, bien que je ne lui en eût presque jamais fait l'aveu. Dès le début, j'avais souhaité que notre amour fût dégagé de toute préoccupation prosaïque, craignant de le voir sombrer dans une médiocrité qui l'eût rapidement usé. En apprenant que j'allais ouvrir mon exposition au mois d'août, Luce me lança avec un mépris non dissimulé:

— S'ils t'ont donné la salle en été, c'est pour te couler, tout simplement. Ils se la réservent à eux-mêmes dans les mois où le monde s'intéresse à l'art parce que ce n'est plus l'époque de se promener ou d'aller en villégiature...

Dominant mon irritation, je lui ai expliqué que cette date m'avait été proposée et que je l'avais acceptée parce que je comptais sur un public véritablement compétent et que je me souciais peu du snobisme qui fleurit en pleine saison artistique. De plus, je préférais partir avec elle en septembre, époque qui convient le mieux à mon état d'esprit et à mon travail. L'incident n'a pas eu de suites, mais il avait suffi à me faire sentir qu'entre nous des ombres étranges s'étaient insinuées, que tout n'était donc pas parfaitement soudé, qu'un mur invisible nous séparait auquel nous nous heurterions tôt ou tard. Le jour où elle me déclara qu'elle avait l'intention de se rendre au bord de la mer, je me trouvais dans mon atelier. C'était au crépuscule, après des heures comme nous en avions tant connues, et durant lesquelles je lui disais tout bas, sans exagérer et sans chercher à faire des phrases: « Luce, je me sens comme un dieu. Je plane, je vole, je n'ai peur de rien, avec toi je sens que je n'ai rien à craindre, parce que tu es tout pour moi. Comme mon travail. Tu comprends? Sans toi, mon travail n'aurait aucun sens, aucune valeur... » Pourtant, quelques instants à peine s'étaient écoulés que déjà elle m'annonçait son intention de partir pour la mer avec une amie. Le mari de celle-ci était fonctionnaire dans un ministère quelconque qui disposait d'un camp de vacances non loin du Cap Midia, mais il ne pouvait quitter Bucarest, de sorte qu'une place était disponible, et il aurait été absurde de n'en pas profiter, surtout à un moment où Luce et moi étions à cours d'argent. Tandis qu'elle parlait, je sentais une ombre me pénétrer, j'avais l'âme vide et une sorte de vertige me faisait vaciller.

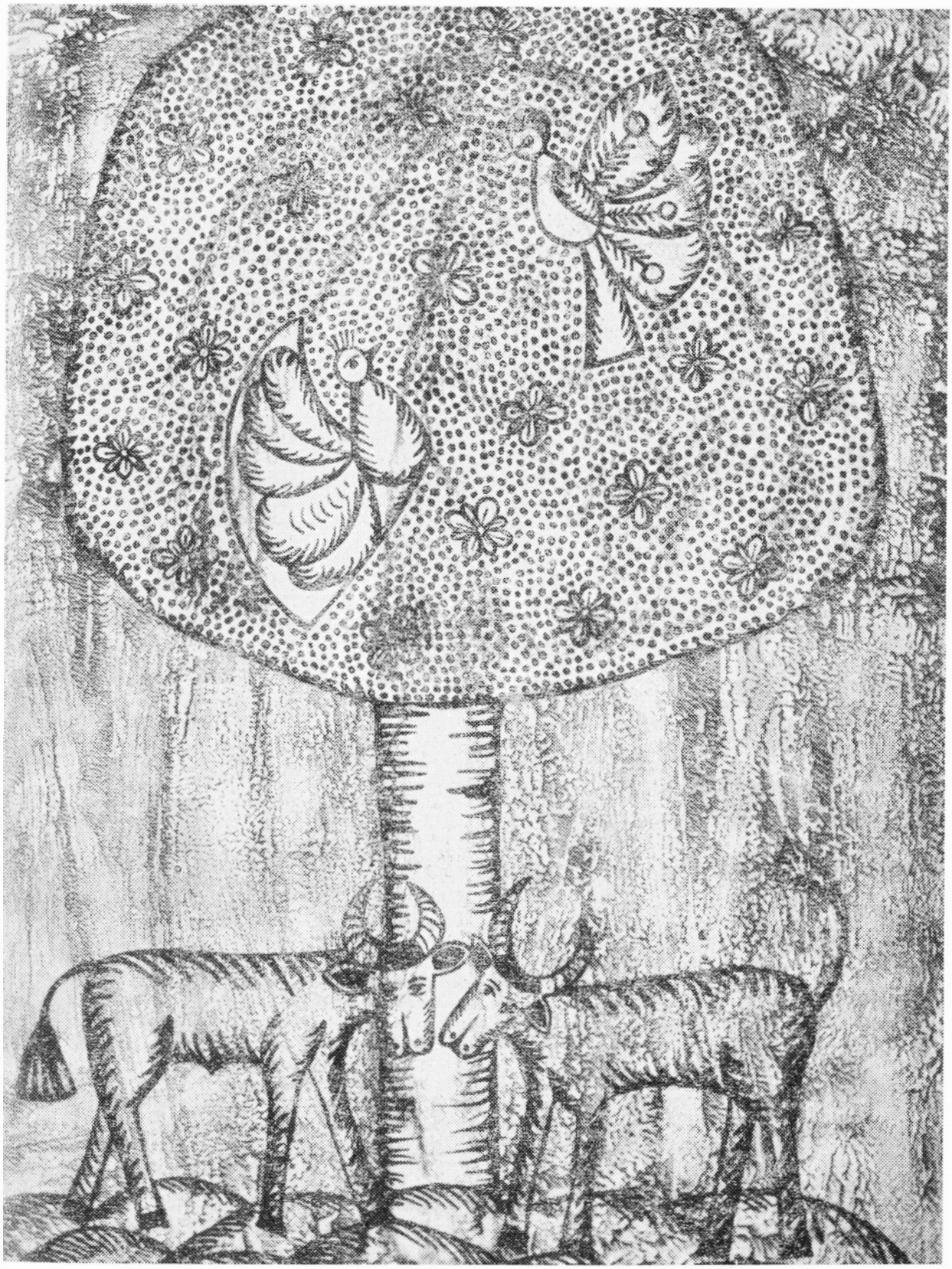
Je n'avais pas fermé l'œil de la nuit, je ne m'étais pas rasé, j'avais fumé plus que de raison. Abattu, cherchant un appui, je lui avais pris la tête entre mes mains. « Luce — lui ai-je dit — tu ne partiras pas... N'est-ce pas, tu ne partiras pas? Tu ne vas pas m'abandonner maintenant... Tu sais pourtant ce que cela représenterait, pour moi, d'être seul dans un moment comme celui-ci. » Elle me considéra longuement, et tout son être parut concentré dans cette attention tendue et froide. On aurait dit qu'elle voulait comprendre quelque chose qui, jusqu'alors, lui avait échappé; ou peut-être voulait-elle pénétrer ce qui se cachait sous mes paroles, où perçait une ombre de menace.

Doucement, elle retira sa tête d'entre mes mains, se leva et commença à se farder avec cette minutie qui me portait toujours sur les nerfs. Je me suis trouvé tout à coup insignifiant et ridicule, les pieds dans de vieilles pantoufles, vêtu d'une culotte de grosse toile tachée de couleur, avec une barbe de deux jours, pâle, épuisé. Sur le seuil, je lui pris les deux mains et lui demandai d'une voix éteinte:

— Luce, est-ce que tu m'aimes?

— Je ne sais pas... C'est bien possible...

Elle m'a à peine serré les mains et, un sourire triste sur les lèvres, s'en est allée. Je ne me suis pas approché de la fenêtre pour la regarder s'éloigner, comme je faisais d'habitude, quand, le cœur battant très fort, je doutais presque de son existence, de la présence, à mon côté, d'une partie de mon être longuement cherchée et que je n'espérais plus rejoindre. J'aurais voulu me trouver soudain plongé dans l'obscurité, et dormir, dormir. Je dus pourtant sortir pour rencontrer les membres de la commission qui, le lendemain, devaient venir chez moi pour choisir les toiles destinées à l'exposition. Je suis rentré aussi vite que possible, mais à neuf heures du soir je n'avais encore reçu de Luce aucun coup de téléphone. Alors je suis allé dans son quartier, d'ailleurs sans intention précise. C'est en voyant sa fenêtre éclairée que l'idée m'est venue de sonner. Mon arrivée ne parut pas la surprendre; pourtant elle tourna vivement les yeux vers son amie qui nous avait rejoints dans le vestibule, et je compris qu'elles venaient de parler de moi. Pendant quelques instants, aucun de nous ne dit rien, ce qui indiquait clairement que ma présence compliquait certaines choses. Luce apporta une bouteille de cognac et l'ambiance devint plus supportable. Duda, l'amie de Luce, parla de mon exposition. Je répondais par monosyllabes, sachant parfaitement où elle voulait en venir, et j'étais fermement décidé à éviter une scène qui lui permît d'intervenir. Duda était une beauté. Je l'avais déjà rencontrée à plusieurs reprises et, chaque fois, j'avais été impressionné par la perfection de ses traits, par l'harmonie de tout son être. On ne pouvait échapper à la fascination de ce visage serein et pur, de ces cheveux prématurément gris, que n'altéraient ni les coiffures savantes ni les teintures, de ces bras longs et fins sans maigreur. Tout ce que je pouvais lui reprocher, c'était la mélancolie du regard, plus exactement une expression terne, sans aucun



ILEANA DĂSCĂLESCO : Le Printemps l'Exposition annuelle d'art graphique, *(voir p. 115)*

éclair, et qui, selon moi, dénotait une grande indigence d'esprit. Cela ne laissait pas de me surprendre, parce que Duda était l'amie de Luce, toujours si brillante. Leurs relations m'intriguaient. J'ignorais, et j'ignore encore, si c'était une affaire de compensation, la présence de Duda étant reposante. Quant à son esprit, à son instruction, parlons-en ! Ils firent éclore, ce soir même, une réplique savoureuse. Le silence, à un moment donné, étant devenu pénible, Luce s'était mise à parler de certain cours de matérialisme historique organisé à l'Institut où elle travaillait comme dessinatrice technique.

— Nous en sommes à la « commune primitive », précisa-t-elle en souriant.

Duda cligna ses yeux de myope et demanda candidement:

— Qu'est-ce que c'est, cette commune?

J'étais suffoqué par un fou rire qui me gonflait la poitrine. Je parvins à le refouler en poussant un discret soupir. Luce prit un air tragique, mais se ressaisit bientôt et nous tira d'embarras par une de ces sorties volontairement vulgaires dont elle avait le secret:

— Comment, tu ne sais pas? C'est un nouveau patelin de par ici...

Duda se rendit vaguement compte du grotesque de la situation et, par prudence, n'insista pas. Prétextant la fatigue et mon travail du lendemain matin, je me levai et pris congé. Elles ne me retinrent pas, en sorte que je sentis soudain le besoin d'être féroce. A la porte, en me raccompagnant, Luce se doutait un peu de ce qui l'attendait. En effet, elle m'entendit murmurer:

— Tu t'y trouves bien, à ce que je vois, dans cette commune...

Elle ne répondit rien, mais tandis que je la quittais, un sourire ambigu flottait sur son petit visage fatigué.

Je n'étais pas venu chercher une explication. Je savais que le phénomène ne pouvait être expliqué, du moins pour l'instant. En outre, il me fallait ménager mes nerfs, dont j'avais grand besoin, le lendemain, pour défendre quelques-unes de mes peintures expérimentales, qui, selon moi, devaient absolument figurer à l'exposition.

Bien que Luce habitât assez loin de chez moi, au bord du lac Floreasca, je suis rentré à pied, un peu grisé par la fraîcheur au parfum de limon et de coquillages qui montait de la rive.

« Non, l'expérience et l'intuition ne sont d'aucune utilité », me disais-je avec une sorte de calme désespoir, en songeant à l'avenir de mon amour. Longtemps je n'avais même pas soupçonné que Luce était capable de révolte. Elle était venue à moi avec sérénité, ignorant les barguignages habituels qui m'auraient vite lassé. Deux ans plus tôt, elle avait fait son apparition dans mon atelier en compagnie d'un architecte de mes amis et de deux autres jeunes femmes, ses collègues, amenées là par cette stupide curiosité de connaître un « artiste » dans l'intimité. De tous, c'est Luce qui avait témoigné le moins d'intérêt pour mon travail; il m'avait même semblé qu'elle traitait avec une certaine ironie le manque de discrétion des autres. Nous avions bu une liqueur de mauvaise qualité, cancané, en riant bruyamment et en laissant tomber la cendre des cigarette au hasard, sur mes objets familiers, ce qui m'avait rendu taciturne et impatient de voir la fin de cette petite réunion. J'avais vite compris que Luce était une nature exaltée, toujours mécontente de ce qui se disait, de ce qui se faisait ou se projetait autour d'elle. Quand je refusai de leur montrer mes toiles, elle parut applaudir tacitement à cette attitude. Sur le point de partir elle me dit pourtant: « J'ai vu quelques chose de vous dans le hall d'un théâtre, un arlequin, il me semble... et j'ai été frappée par l'audace de la couleur, par je ne sais quoi d'insensé. J'aurais voulu voir autre chose, mais pas en ce moment, bien sûr ». Par politesse, j'ai répliqué qu'elle pourrait venir n'importe quand, et c'est à cet instant que j'ai vu nettement ses cheveux très noirs et son nez un peu busqué, qui lui donnaient un air de féminité étrange. Elle n'est plus venue. Je suis parti pour le Maramureş et ne suis pas rentré à Bucarest de tout l'été. Peu avant la nouvelle année, elle m'a passé un coup de fil et le lendemain même, par une effroyable tourmente de neige, j'ai reçu sa visite.

Comme le réveillon me posait, chaque année, toutes sortes de problèmes, je lui ai proposé de réveillonner avec moi dans un bistrot quelconque. Elle a accepté sans grand enthousiasme, et je me suis dit qu'elle n'avait rien de mieux à faire, ou qu'elle était peut-être fatiguée. Par la suite, tout s'est passé en dehors de notre volonté. Nous avons pénétré tous deux dans une zone intacte, dans un recoin de nos êtres que la vie n'avait pas encore pollué. Mais la révélation était différente pour chacun de nous. Luce n'avait pas, quant à elle, le sentiment du miracle, ou peut-être était-elle atteinte d'un incurable scepticisme. J'ai appris par la suite, et tout à fait par hasard, qu'un drame avait bouleversé sa vie. Prudent, je n'ai pas cherché à en connaître les détails. Je voulais garder mon amour dans un climat sans résidus d'aucune sorte, et même sans un avenir trop précis, qui, lui aussi, aurait fini par se couvrir de rouille.

Je travaillais dans un état de véritable euphorie. Je crois bien que c'est durant cette période que j'ai réalisé ce grand pas en avant vers lequel je tendais alors. Je sentais que j'étais moi-même dans chacune de mes toiles, dans la moindre touche de couleur. Ma peinture avait cette vitalité profonde qui palpite dans les fleurs d'un Luchian ou dans les paysages de steppe d'Andreesco. Je voulais faire sentir à Luce ce changement. J'aurais voulu qu'elle y vît la preuve de mon amour, le fruit même de cet amour. Elle ne le voyait pas. Selon

elle, je m'en suis bientôt convaincu, ce n'était qu'affaire de métier. Du reste, elle était loin d'aimer tout ce que je faisais. D'une toile où je m'étais efforcé d'incorporer le prodige industriel de Săvineşti à un paysage patriarcal, elle avait déclaré que le thème lui semblait conformiste. Une autre fois, travaillant dans le faubourg de Floreasca en reconstruction, j'avais groupé, dans une lumière crépusculaire, des machines énormes, des tziganes loqueteux et la silhouette d'un bâtiment de dix étages. Luce avait affirmé qu'elle n'y comprenait rien. Elle aimait par contre certains portraits de paysans du Maramureş, une composition sombre et prolixe intitulée « Le sommeil » et quelques autres toiles auxquelles je ne tenais guère. Certes, nous discutions en toute sincérité, mais sa façon de penser me décourageait, me rendait timoré et anxieux, détruisait cette confiance qui s'était emparée de moi d'une manière peut-être exagérée et sans rapport avec la réalité.

Un soir, voyant que je faisais bouillir deux œufs sur un réchaud électrique, elle me demanda, comme l'aurait fait une mère ou une épouse exaspérée:

— Combien de temps as-tu encore l'intention de mener cette existence?

Ce n'était pas la sollicitude qui lui dictait une telle question, mais une rancœur accumulée, une espérance déçue. Je répondis en riant:

— C'est mon train-train habituel. Je n'ai jamais vécu autrement, et c'est ainsi que tu m'as connu. Me sortir de là pour me jeter ailleurs, c'est vouloir me tuer, tout simplement. Luce, je pensais... Tiens, si tu veux faire bouillir ces œufs à ma place... Ce serait peut-être un début de vie plus normale, en quelque sorte un progrès...

— Tu te contentes de bien peu, murmura-t-elle avec un soupir.

— A propos de quoi dis-tu cela?

— A propos de tout!

— De tout, vraiment?

— Oui, absolument de tout.

Des jours, des semaines durant, nous poursuivîmes ce dialogue où s'insinuaient les déceptions, la fatigue, le néant. Un jour je lui parlai ouvertement:

— Luce, je sens que tu voudrais t'enfuir. Mais tu ne le pourras pas.

— Crois-tu? Je crains que si.

— Mais pourquoi le ferais-tu?

— Parce que tu es d'un égoïsme monstrueux! Il n'y a que toi qui comptes, avec ton travail, tes pensées, ta vie d'ermite, bien calfeutrée pour qu'il n'y pénètre aucun souffle du dehors. Tu défends ce genre d'existence avec une opiniâtreté qui voudrait passer pour de la modestie ou de l'austérité, mais en réalité tu as peur qu'on vienne te demander la moindre chose. Je ne suis qu'un miniscule miroir où se contemple ton âme sublimée.

— Au fond, que veux-tu? ai-je demandé du ton d'un vieil époux acariâtre.

Pendant quelques instants, elle m'a regardé en face et, dans ses yeux, j'ai vu quelque chose s'éteindre. Son regard avait maintenaut les lueurs d'un métal longuement poli, derrière lequel ne se trouvent que des matières informes, des scories.

Longtemps, je n'ai plus pu travailler. Nous nous voyions rarement, éprouvions le besoin de boire et nous séparions à bout de forces. Mais moi, comme un moulage, je conservais l'empreinte de ce miracle dont je n'ai jamais pu lui donner une idée, mais avec lequel pourtant elle semblait parfois communiquer. La crainte de rester pour toujours enfermé dans ce sarcophage de l'amour me rendit irascible et brutal. Je ne voyais plus personne je fuyais même mes plus anciens, mes meilleurs amis. J'avais la sensation aiguë de chanceler, de m'écrouler, il me semblait que ma vie me quittait goutte à goutte, comme elle abandonne un moribond. C'est dans cet état d'esprit que je me trouvais le jour où elle vint m'annoncer qu'elle voulait partir pour le littoral avec Duda. Dix jours à peine me séparaient du vernissage de mon exposition, mais en moi-même tout s'était éclairci. Un soir, par téléphone, elle m'annonça son départ pour Constantza par un train de nuit. Je la suppliai de passer me voir aussitôt. Elle vint, s'assit sur une chaise en balançant la jambe, mais ne desserra pas les dents. Je remarquai, aux ongles de ses mains et de ses pieds, un vernis nacré que j'avais toujours trouvé affreusement vulgaire, et elle le savait. Je n'imaginais pas ce qui allait se passer entre nous. Les mains tremblantes, j'ai fait marcher mon pick-up pour entendre un concerto de musique pré-classique pour clavecin. Chaque fois que j'écoutais ce concerto, je me sentais apaisé. Je me suis donc laissé sur le divan bas et j'ai fermé les yeux.

— Mon train part à onze heures et je n'ai pas encore fait mes bagages, me dit Luce qui, bien entendu, n'entendait pas le concerto.

Les yeux toujours fermés, je continuais à me taire.

— Pourquoi m'as-tu fais venir? poursuivit-elle sur un ton plus agressif. Je me taisais toujours. Elle se leva, passa une main sur mes genoux et se dirigea vers la porte. Effrayé, j'ouvris les yeux et, d'un bond, fut en face d'elle.

— Ne pars pas.

— Si, je m'en vais — dit-elle d'une voix molle et comme craintive.

D'un mouvement irréfléchi, j'empoignais son corsage et déchirai la robe du haut en bas. A la clarté violente qui se fit alors dans mon esprit, je la vis porter ses mains à la bouche et ouvrir des yeux immenses, cependant que, sur son corps frêle, la robe lacérée pendait comme un haillon. Ensuite j'ai entendu le bruit de ses talons martelant les dalles de la cour. L'aiguille du pick-up crissait sur le disque qui tournait à vide.

Jusqu'à onze heures j'ai erré dans les rues, un peu désorienté mais très calme. Pas un instant je ne songeais à me rendre à la gare. Et voilà que, brusquement, cette pensée m'assaillit et je me jetai dans un taxi. Trois trains partaient pour Constantza à de courts intervalles. Je me mis à chercher Luce dans chacun des convois, parcourant les corridors à toute vitesse, escaladant des piles de valises, bousculant des gens tout en nage mais ravis d'être parvenus à monter. Certains d'entre eux bougonnaient, d'autres m'injuriaient. Je finis par découvrir Luce dans un compartiment de seconde classe. Au même instant le train se mettait en marche. Je n'eus qu'une fraction de seconde pour l'apercevoir, écroulée dans les bras de Duda. Dormait-elle? Voulait-elle s'isoler, dans l'obscurité du wagon?

Je suis descendu non sans mal, repoussé et insulté par les voyageurs accrochés au marchepied du wagon.

III

Le vernissage de mon exposition eut lieu une semaine après. Peu de monde, comme je m'y attendais. Quelques amis, quelques représentants du monde officiel, de rares inconnus, qui avaient passé par hasard dans la rue à ce moment-là. Quelqu'un devait prendre la parole, mais cette personne fit savoir au dernier moment qu'elle était malade. Je songeais que les choses s'enchaînent toujours pour frapper un esprit déclinant. De tous côtés surgissent — par hasard, bien sûr — de petites coïncidences qui annulent la raison et font d'un être humain une mécanique déréglée. Les techniciens des actualités cinématographiques, venus en retard, tendaient des câbles entre les jambes des invités, installaient des lampes et criaient, comme si nous tous n'étions là que pour leur créer des difficultés: «. . . Pardon ! Permettez: Hé là ! Attention ! ». . . Les officiels donnaient des signes d'impatience, consultaient à tout moment leurs montres, sortaient pour donner des instructions aux chauffeurs. Au bout de quelques instants de panique, j'ai tout abandonné au gré du hasard et me suis fabriqué un sourire amène à usages multiples. Je répondais par monosyllabes, jouant l'émotion, mais sous ce masque, j'étais loin, très loin de tout cela, auprès de Luce dont l'image me remplissait d'effroi, comme celle d'un mort enterré la veille. Finalement, un critique d'art généreux et bon orateur improvisa un discours et trouva des termes élogieux pour mes recherches « fébriles et fructueuses », pour mes dix années d'efforts à la recherche d'un équilibre entre les grandes traditions de la peinture roumaine et une vision moderne, conforme à notre époque révolutionnaire. Ce qu'il disait était honnête et je lui en savais gré. Son autorité pouvait donner le ton aux chroniques qui seraient publiées et, en tout cas, j'étais satisfait de voir que l'on accordait à mon labeur tourmenté l'importance que Luce lui refusait avec tant de désinvolture.

Les jours suivants, une dizaine de toiles furent retenues par diverses institutions, ce qui comblait mes espérances. Mais la plupart des visiteurs passaient dans les salles avec des regards impassibles, comme devant un étalage de bizarreries. Je savais qu'il en irait de même jusqu'à la fin, en sorte que le projet de partir pour le Cap Midia s'implanta dans mon esprit et devint une idée fixe.

C'est pourquoi, peu après, l'aube d'un jour morose me trouva dans un train qui se traînait sur les bords du lac Siutghiol et semblait tourner en rond parmi les dunes et les villages calcinés, tandis que se montraient, tantôt à droite, tantôt à gauche, l'image fantastique de Mamaïa et les épaisses fumées de la centrale électrique d'Ovidiu. La chaleur était étouffante, paralysante. Epuisés, les voyageurs dormaient sur les banquettes dures, saupoudrées d'un sable fin qui semblait pénétrer les parois du wagon. En gare, descendant du train, comme si j'avais soudain quitté la terre, je me sentis soudain menacé d'un grand péril. Maintenant que j'avais la possibilité de revoir Luce dans quelques instants, je compris que tout contact entre nous était rompu. Avant de quitter Bucarest, j'avais encore le sentiment qu'il ne s'agissait guère que d'un incident passager; mais là, au cœur de cette contrée étrange, ardente, dans ce paysage extra-terrestre, la distance entre moi et l'être aimé devenait astronomique. Je suppose qu'à Bucarest, dans mon atelier, je pouvais encore prendre appui sur l'essence vive de notre amour.

Dans le baraquement, les gens venaient à peine de s'éveiller. Ils s'agitaient, rentraient de la cantine portant des tasses de thé et des tartines de confiture, et, de toute évidence, leur intimité continuait celle du ministère où ils travaillaient tous. Je me suis informé au sujet de Luce. On ne la connaissait pas. Quelqu'un pourtant me montra Duda étendue sur une chaise-longue. Quelques hommes l'entouraient. Ils avaient des figures parcheminées de gratte-papier, mais parce que le soleil commençait à leur rougir la peau et qu'ils

étaient vêtus de shorts, ils prenaient des poses athlétiques. En me voyant, Duda cligna ses yeux de myope et s'écria sans faire le moindre mouvement:

— Tiens, vous êtes là, mon cher? Comment allez-vous?...

Sans me préoccuper des hommes qui me regardaient comme s'ils voyaient un revenant, je dis d'une voix étranglée:

— Où est Luce?

— Luce? Elle est allée faire une promenade au large, dans la barque de Grigore. Il n'y a pas cinq minutes qu'elle est partie. Attendez-donc... Duda se souleva et regarda du côté de la digue.

— Tenez, la voilà ! Si vous vous dépêchez, vous pourrez la rattraper.

Se détachant sur le fond de la mer, Luce semblait loin, très loin. Je me mis pourtant à courir dans sa direction. Arrivé à la digue, je m'y engageai, tandis qu'une joie immense envahissait ma poitrine, m'étouffant presque. Je me mis à crier. Sur le tard, elle m'entendit, s'arrêta et, immobile au milieu de la digue, attendit que je me sois rapproché. Elle était déjà fortement bronzée et, comme elle n'avait pris aucune précaution, les coups de soleil étaient visibles sur son visage, sa poitrine, ses bras. Les ongles nacrés, le fard, la crème grasse dont elle s'était enduite, accentuaient ce cataclysme dermique.

— Je vais faire une promenade en mer, je m'ennuie... dit-elle en réponse à mes regards éperdus.

— Mais enfin, je viens d'arriver, nous avons des choses à nous dire.

— Attends mon retour.

— Luce... ne t'en va pas... Luce...

Elle se détourna et partit. A une vingtaine de mètres, auprès des grosses pierres polies par les flots, une barque attendait. Un homme très jeune, bruni par le soleil, portant un slip de soie rouge, frappait légèrement l'eau de ses avirons. On entendait une vague musique. Au cou du batelier était suspendu un petit poste à transistors. Luce franchit sans effort les blocs de pierre, sauta dans la barque et s'assit sur la banquette arrière. La proue noire de la barque fit un bond, fendit une vague, et dès lors je ne vis plus le visage de Luce. Tout ce que je pouvais encore apercevoir, c'étaient les bras puissants du batelier qui ramait avec force. Resté seul sur la digue, debout, je suivis la barque du regard pendant près d'une heure, après quoi je la perdis de vue dans le déchaînement des vagues violettes.

Je suis à mon tour descendu de la digue et, après m'être déchaussé, me suis étendu sur les pierres, tandis que l'eau clapotait contre mes pieds fatigués, me frappait en cadence, avec douceur, comme pour jouer avec moi. Au bas de la digue, le soleil finit pourtant par me rejoindre. Je sommeillais. La mer, déserte, était d'une noblesse infinie et inutile.

Je suis resté là jusqu'au soir, quand j'ai enfin compris que Luce n'allait pas revenir. Elle pouvait être retournée au camp à pied, en débarquant beaucoup plus loin, mais pour moi c'est comme si elle n'était pas rentrée du tout. Au camp, les lumières étaient toutes allumées, on entendait le hurlement rauque d'un mégaphone, le phare clignotait par intervalles, lançant sur les flots des éclairs brefs, égaux, mécaniques. J'ai passé toute la nuit à la gare, sur un banc. Au point du jour, j'ai trouvé un petit golfe caché parmi les roseaux et les dunes, et je m'y suis baigné. L'eau de la petite anse était calme et noire. Dès que je m'y suis plongé, il m'a semblé être saisi par des tentacules mous et froids, mes pieds se sont enfoncés dans le limon, remuant des couches d'algues pourries et malodorantes. Une pâte verdâtre adhérait à ma peau, poissait mes cheveux, m'entrait dans les yeux et les oreilles, rendait mon corps lourd comme une grosse pierre et me glaçait. A force de nager parmi les algues mortes, j'ai fini par trouver une eau limpide et n'ai repris pied que bien plus loin. Mon corps était à présent débarrassé de la couche verdâtre qui l'avait recouvert, mais je la sentais encore autour de moi comme une lourde cuirasse qui me tirait au fond, m'étouffait.

Par le train de midi, je suis reparti. J'ai longuement contemplé la mer et son mouvement aveugle, insatiable et sans but.

IV

Le vieux gardien revint de Năvodari dans la soirée. Il était très abattu et me cherchait pour me dire que personne ne savait où se cachait Grigore. On le soupçonnait de prendre du bon temps avant d'être appelé au service militaire. Il avait été vu avec des étrangers à Mamaïa, mais comment le découvrir là-bas, parmi tout ce monde?

J'avais renoncé à l'idée de retrouver cet homme auquel se rattachait la dernière image que j'avais eue de Luce. Mon séjour au baraquement était devenu insupportable. J'avais travaillé un peu mais n'étais jamais allé au bord de la mer. Les collines dénudées et brûlées par le soleil, les machines abandonnées çà et là à demi enfouies dans le sable m'avaient inspiré quelques toiles qui me satisfaisaient. J'avais fait le portrait de l'enfant et du vieux, dont eux-mêmes n'avaient du reste pas l'air ravi, parce qu'ils ne se reconnaissaient guère sous mes

couleurs lourdes, chargées de soleil et de sécheresse. Je les avais vus, en effet, pareils à des plantes épineuses qui, pour durer, tirent leur aliment non de la terre, mais d'elles-mêmes, se desséchant sans cesse et vivant de moins que rien. Durant la derniere journée que j'ai passée au Cap Midia, je suis retourné dans la petite anse aux algues mortes et j'y ai travaillé pendant près de trois heures. Tout était comme alors. La même eau stagnante couleur de pétrole brut, où ne se reflétait même pas le ciel, qui, ce matin-là, était d'un bleu intense et cru. Je ne suis pas parvenu à transposer sur la toile la sensation que j'avais éprouvée l'année précédente, en pénétrant à l'aube dans ce cimetière d'algues, mais je savais que je pourrai la retrouver par la suite, dans mon atelier, parmi les autres choses qui conservaient encore, enclose dans leur mémoire démesurée, la fièvre de mon amour.

Ce soir-là, le Turc rentra de Năvodari plus tard que de coutume. Il me dit avoir finalement découvert Grigore, qui était revenu à la pêcherie et se préparait à aller pêcher au large. Il refusait de venir au Cap Midia et me donnait rendez-vous pour le lendemain matin, sur la plage voisine de la pêcherie. Sa prudence me vexait, parce qu'elle donnait à toute la situation un air d'aventure qui ne correspondait guère à mes intentions.

C'est le petit-fils du Turc qui m'y conduisit, m'aidant à transporter mes effets, car je n'avais plus l'intention de revenir au camp. J'ai longé le bord de la mer, entre les dunes parsemées d'herbes ternes, et le trajet m'a paru étonnamment court. Grigore m'attendait. De loin, je l'aperçus couché sur le sable, au milieu de la plage. Je renvoyai l'enfant chez lui et, sac au dos, portant péniblement ma lourde valise, je pénétrai sur la plage. La pêcherie se trouvait sur un monticule, juste en face. J'y distinguais des silhouettes immobiles, probablement des pêcheurs qui regardaient du côté de la plage. Eux aussi attendaient mon arrivée, Grigore devait les avoir prévenus et sans doute voulaient-ils savoir ce qui allait arriver, prêts à venir en aide à leur compagnon. Si l'image de mon aimée ne s'était pas trouvée mêlée à cette histoire, j'aurais souri et ne me serais pas du tout senti menacé. Je savais parfaitement que rien ne pouvait m'arriver, mais la conspiration de ces hommes, pour lesquels tout ce qui se situe en dehors de leur petit univers est hostile, me donnait le sentiment brutal que Luce elle-même se trouvait parmi eux. Je m'approchai lentement de Grigore, qui était couché à plat ventre, la figure enfouie dans le sable, et semblait dormir. Il ne fit pas le moindre mouvement, même quand il eût pu entendre le crissement de mes pas. Une de ses mains était posée sur le poste à transistors qui, enfoncé dans le sable, laissait filtrer une chanson imprécise. Comme il était couché devant moi, avec sa peau tannée par le soleil et l'eau salée, avec son slip de soie rouge bien tendu sur ses hanches, Grigore semblait un animal puissant, reposé et repu. Ses cheveux, d'une couleur incertaine, tirant sur le jaune paille, couvraient sa nuque de bouclettes qui luisaient au soleil.

— Bonjour, lui dis-je quand mon ombre eut touché son corps.

Il leva lentement la tête et je pus voir ses yeux d'un bleu très pâle, éclairés par une lueur diffuse qui semblait glisser sur moi. Il ne répondit pas à mon salut. Je m'assis sur le sable. J'étais fatigué. Lui continuait à me considérer sans curiosité et sans intérêt. Il lança un coup d'œil vers la pêcherie, probablement pour s'assurer que ses camarades étaient là.

— C'est vous, Grigore?

— Oui, c'est moi.

Sa voix d'adolescent avait quelque chose de froid et de soupçonneux. Il s'était dressé sur un coude et montrait à présent ses épaules massives, sa poitrine, ses bras, d'une harmonie de rocaille, inesthétique comme on en voyait autrefois dans les revues d'avant-garde, dont les illustrations représentant des prolétaires sacrifiaient l'esprit à une musculature gigantesque. Mais les hanches étaient étroites, les jambes longues et fines, les talons petits. Il attendait, tout en caressant son poste à transistors qui geignait dans le sable.

— Il y a un an, vous avez promené dans votre barque une jeune femme... Elle est montée au Cap Midia, après vous avoir attendu sur la digue. Elle s'appellait Luce... vous en souvenez-vous?

Il réfléchit un peu, s'allongea sur le dos et répondit d'un air ennuyé:

— Je ne m'en souviens pas... Je promène beaucoup de monde.

— Vous deviez revenir peu après. J'étais sur la digue, moi aussi, j'ai attendu... Tâchez de vous rappeler.

Il fit un effort, colla son front contre le sable, puis s'étendit de nouveau sur le dos avec de mouvements paresseux d'animal reposé et repu.

— Oui, je vois ça... Elle m'a demandé de la débarquer sur la côte, mais je ne sais plus où c'était.

— Comment avez-vous pu la laisser toute seule?

— Je ne leur demande rien, aux femmes, je fais ce qu'elles me commandent.

Il sourit et se remit à plat ventre. Je me levai et lui demandai par quel chemin je pouvais rejoindre la gare, et si je pouvais arriver à Mamaïa en longeant la mer. Il me répondit que c'était possible, bien sûr, mais que ce serait long. J'ai ramassé mes affaires et me suis mis en route, dans les dunes. Derrière moi j'ai entendu un bref éclat de rire, mais il ne ressemblait pas à celui de Grigore; c'était le rire d'un vieillard.

Comme les hauts bâtiments de Mamaïa me semblaient très proches, je décidai de me diriger vers eux. Je voulais échapper le plus vite possible à ce désert, à ce sable, à ce soleil. Les immeubles élancés et brillants m'appelaient comme autant de degrés vers le ciel, bien qu'ils parussent construits sur la ligne mouvante des flots.

Je me suis retourné et j'ai aperçu les silhouettes des pêcheurs, immobiles entre leurs barques noires.

Traduit par CONSTANTIN BORĂNESCO

ION BĂIEŞU

Le Match d'adieu

Les coups à la porte se firent toujours plus insistants. Au dehors, des voix demandaient qu'on brisât la porte. Mais le gardien du refuge s'y opposait.

— Si vous la brisez, vous payerez les dégâts. Ça vous regarde.

Quelqu'un apporta une barre de fer, ils s'arc-boutèrent et, à la première poussée, la serrure céda. Il faisait sombre dans la pièce et les assaillants ne voyaient rien à l'intérieur. Grigore, en revanche, voyait, du lit où il était étendu, leurs visages tout en sueur, trahissant une fébrile curiosité, portée au paroxysme. Ils étaient quatre et, avec le gardien, cinq. L'un d'entre eux alluma une lampe électrique, éclaira le lit et dit:

— Il est ici.

Grigore ne bougea pas. Il les regardait de ses yeux entrouverts. Les cinq visiteurs s'approchèrent de lui, non sans quelque précaution, le gardien devant eux. Celui-ci dit, comme pour se disculper:

— Ce n'est pas moi qui l'ait amené ici. Il est venu tout seul.

Les quatre hommes s'assirent sur le lit situé vis-à-vis et sur des chaises. Ils le regardaient et attendaient qu'il s'explique.

— Qu'est-ce qui est arrivé, Grigore? demanda l'un d'eux qui ne se distinguait des autres que par sa moustache.

— Il n'est rien arrivé, répondit Grigore d'une voix lasse, mais calme.

— Comment rien? On t'a cherché partout.

Grigore gardait le silence.

— T'as une combine avec ces types-là?

— Quelle combine?

— Alors, pourquoi t'es-tu caché? Ou bien t'as voulu faire une blague?

— C'est pas des blagues à faire, ça, opina le moustachu.

— Ç'était pas une blague, précisa Grigore.

Les quatre autres ne le quittaient pas des yeux.

— Allons, dit l'un d'eux. Il faut que tu aies le temps de t'habiller et de te mettre un peu en train.

— Je ne jouerai pas, dit Grigore sans bouger. J'ai mal à une jambe.

Ils se regardèrent les uns les autres, et leurs regards prirent Grigore entre eux comme des projecteurs.

— Hier t'avais rien, dit le moustachu en s'approchant du lit. Quand as-tu eu le temps de te blesser?

— Hier soir.

— T'as reçu un coup?

— Non, tout seul.

— Ça ne fait rien, tu joueras quand même, dit-il d'un ton sévère.

— Oui, il faut que tu joues, y a pas à discuter, ajouta un autre sur un ton qui voulait tempérer l'atmosphère. Même si tu joues moins bien. Mais comment ça t'est arrivé? T'as fait un faux pas?

— Non, répondit Grigore, j'ai pas fait un faux pas.

— Inutile de discuter, allons, décida l'un des quatre gaillards, le plus solide d'entre eux, et au même instant il prit Grigore dans ses bras et l'emporta.

Celui-ci tenta une vague résistance, puis se laissa emmener. On l'embarqua dans une jeep ouverte, qui démarra aussitôt. La route descendait en lacet, à travers une forêt de sapins, mais le chauffeur allait vite, presque dangereusement vite.

— Mets les gaz, Jo ! l'exhorta l'un des quatre gars.

Jo appuya sur l'accélérateur et, à un tournant, fut obligé de freiner brusquement si bien que la voiture alla culbuter contre un arbre. Personne, à part Grigore, ne s'alarma. Le chauffeur et un autre descendirent et redressèrent la voiture avec l'épaule, après quoi ils repartirent à la même vitesse. Un quart d'heure plus tard, ils entraient dans la petite ville. Les rues étaient calmes et désertes, mais vers l'ouest, on entendait le grondement d'une foule agitée.

— Ce sont les minimes qui jouent, expliqua le chauffeur.

Lorsque la voiture stoppa à l'arrière du stade, à la porte qui donnait accès aux joueurs et aux organisateurs, l'un des quatre gars dit à Grigore d'un air sévère:

— Pas un mot à qui que ce soit.

Ils prirent le couloir qui menait aux cabines des joueurs et une foule de curieux se précipita vers Grigore et ceux qui le conduisaient par le bras.

— Qu'est-il arrivé? demandèrent des voix.

— Rien, les rassura l'un des gars. Il a eu un petit accident.

Les autres joueurs étaient déjà équipés. Ils se rendirent tous dans la cabine de l'entraîneur, où se trouvait aussi Grigore. Ils voulaient savoir ce qui s'était passé. L'un des quatre qui avaient amené Grigore était l'entraîneur lui-même. Celui-ci invita les footballeurs à sortir sur le terrain pour la mise en train, sans répondre à leurs questions. Ils ne restèrent qu'eux deux dans la cabine.

— Dis voir, Grigore, demanda l'entraîneur d'une voix affable, qu'est-ce qui se passe?

Grigore le regarda longuement d'un air triste, puis confessa:

— Je ne veux plus jouer au football.

— C'est de la blague, non?

— Parole d'honneur!

— Et pourquoi ne veux-tu plus? T'es fâché contre moi?

— Non, mais je ne veux plus jouer.

— Tu dois bien avoir un motif, hein?

— Oui, seulement je n'ai pas le temps de vous raconter ça à présent. C'est compliqué.

L'entraîneur le regarda longuement, d'un air pénétrant.

— Une histoire de femme?

— Non, c'est pas ça.

— Sûr?

— Sûr.

L'entraîneur lui jeta de nouveau un long regard, où la déception se mêlait à la perplexité.

— Ça serait dommage de ne plus jouer. T'as du talent.

— Je sais.

Grigore laissait errer ses regards par la fenêtre. L'entraîneur s'attrista brusquement.

— L'équipe, à dire vrai, ne vit que par toi. Tu es le seul à te distinguer. Si on entre en catégorie B et qu'on amène un stopper et des demis, on monte aussitôt en catégorie A. Je suis sûr que d'ici un an ou deux, t'auras ta place dans l'équipe nationale. Personne n'a, à l'heure actuelle, dans le pays, un shoot aussi précis que le tien.

Le sifflet de l'arbitre se fit entendre sur le stade: le match allait commencer. L'entraîneur et Grigore prirent le couloir qui conduisait à l'entrée donnant accès sur le terrain. Grigore boîtait.

— C'est grave?

— Assez. J'entre sur le terrain, mais je peux à peine bouger, je vous préviens. Je ne peux pas shooter du pied droit, et du pied gauche je n'ai pas de précision. Je tiens à vous prévenir.

— Bon. Vas-y tout de même, ça encouragera les gars. Il faut absolument qu'on gagne, sans quoi on n'arrive pas en division B. *Gloria* a gagné mercredi le dernier match qu'il lui restait à disputer. Et je t'en prie, fais en sorte que les adversaires ne voient pas que tu boîtes. Attire tout le temps sur toi deux ou trois types de la défense, pour permettre aux autres de shooter.

Grigore se mêla aux joueurs et essaya de marcher de manière à ce qu'on ne s'aperçût pas qu'il boîtait. Le public encourageait avec une excessive frénésie l'équipe locale, criant, sifflant, agitant des cloches ou sonnant de la trompette. Sur une pancarte dressée au-dessus des têtes, à la pelouse, on pouvait lire: « Allez-y les gars/ Aujourd'hui en B, demain en A! »

Le match commença dans cette surexcitation générale, par un assaut de l'équipe locale contre les buts adverses. Du centre du terrain, Grigore fit du pied gauche une ouverture dans sa manière à lui, enchantant le public, l'ailier centra, mais sans résultat: Grigore ne put arriver à temps dans le carré des seize mètres pour shooter. Il essaya des mouvements d'accommodement, de forcer un peu son pied blessé, mais les douleurs étaient si violentes, qu'il regretta d'être entré malgré tout sur le terrain. La plaie lui donnait des élancements, il ressentait des brûlures et des frissons à travers toute la jambe. Ses coéquipiers, ignorant son état, lui envoyaient sans cesse le ballon, mais il passait aussitôt, assez difficilement. Et ils n'arrivaient pas à organiser leur jeu. En revanche, les adversaires pressaient et shootaient dangereusement. S'ils faisaient match nul, ils gagnaient la série, car ils avaient un meilleur goal-average.

ION BĂIEȘU a vu le jour en 1933 dans la commune d'Aldeuri — Buzău. Licencié en philologie de l'Université de Bucarest, il débuta en tant que journaliste, puis fit paraître les recueils de nouvelles Ennuis et joies *(1959)*, Les derniers *(1959)*, Nuit d'amour *(1962)*, Des gens pleins d'humour *(1964)*, Ils souffraient ensemble *(1965). On lui doit également la comédie* Le Hérisson du Bouchon parfait *dont la première eut lieu en 1965. Ion Băieșu est actuellement rédacteur en chef de la revue « Amphithéâtre », publication de l'Union des Associations d'Etudiants de Roumanie.*

Au bout de dix minutes de jeu, Grigore se retira sur la touche et déchaussa son pied droit. La plaie avait une couleur rouge feu et saignait. Une infection était possible et normalement il aurait dû aller sur-le-champ à l'hôpital. N'allait-on pas lui couper les deux doigts qui étaient atteints? se demanda-t-il, mais sans s'inquiéter outre mesure, car de toute façon il ne jouerait plus au football, et pour la marche, l'absence de ces deux doigts n'avait pas de quoi l'incommoder. Il décida d'avoir après le match une dernière discussion avec son entraîneur, discussion pénible, bien sûr, car celui-ci ne le comprendrait pas et lui poserait une foule de questions qui le mettraient à la torture. Il était d'ailleurs naturel qu'un entraîneur ne puisse comprendre pourquoi un footballeur en pleine ascension et en pleine gloire renonçait de son chef à une carrière bien séduisante. Seul un entraîneur intelligent et cultivé — ce qui n'était pas le cas pour le sien — pouvait réaliser un tel drame. Grigore avait l'intention d'exposer son argument principal de la manière suivante: il renonçait au football parce que celui-ci avait arrêté le développement de sa personnalité, la manifestation normale de ses capacités intellectuelles et psychiques. Son entraîneur comprendrait-il que derrière pareilles formules prétentieuses se cachait la cause intime de son malheur, cause que personne n'avait devinée jusqu'alors? On lui demanderait, certainement, de s'exprimer plus clairement et il démontrerait pourquoi le football était devenu incompatible avec son idéal de vie. Peut-être était-il exagére de parler d'idéal. Plus précisément, il sentait que ces derniers temps il avait étouffé la passion la plus grande de sa vie, passion découverte et cultivée depuis qu'il avait cinq ans. A cet âge, Grigore savait compter jusqu'à cent, faire des additions et des soustractions jusqu'au chiffre dix et dessiner des formes géométriques simples. A l'école primaire, il étonnait ses professeurs et ses camarades par la facilité avec laquelle il s'entendait à résoudre des problèmes compliqués d'arithmétique et de géométrie. A quatorze ans il commença à s'analyser lui-même — avec un sens exceptionnellement aigu pour cet âge — et découvrit qu'en fait tous ses raisonnements se déroulaient sous les auspices d'une organisation intime parfaitement mathématique, qu'il ne faisait presque tout le temps que manipuler en son esprit une foule de formules, d'équations et de schémas, qu'il confrontait, perfectionnait et combinait à l'infini. Bientôt, ses professeurs et ses camarades s'habituèrent tellement à ces qualités, qu'ils ne se montraient plus étonnés de la virtuosité dont il faisait preuve lors des leçons, des épreuves écrites ou des examens. D'un naturel modeste et timide, renfermé à l'excès, il cherchait plutôt à cacher qu'à mettre en évidence ses qualités exceptionnelles de mathématicien. Aussi bien ne le considérait-on pas sérieusement comme un phénomène, bien qu'il en fût un.

Ce qui réussit à l'imposer à son entourage et lui apporta la gloire fut le football. Il avait commencé par jouer lui aussi au football, comme la plupart des enfants et des adolescents, pour dépenser ainsi son surplus d'énergie, mais le sport ne l'avait pas attiré outre mesure. Ce qui le distinguait de ses coéquipiers, c'était qu'e chaque fois il marquait beaucoup de buts. Son renom eut vite fait de franchir les portes de l'école professionnelle où il étudiait et il fut coopté dans l'équipe du combinat. Au sortir de l'école, c'était déjà un joueur consacré, ayant à son actif quelques voyages à l'étranger dans l'équipe de juniors du pays. Mais sa passion pour les calculs mathématiques ne l'avait quitté à aucun instant. C'est d'ailleurs en cela que résidait le secret même de la précision de ses shoots. A chaque fois, avant de heurter le ballon, il faisait automatiquement, par instinct, un calcul foudroyant, déterminant le meilleur tracé à suivre pour s'approcher des buts adverses, les mouvements probables des adversaires, la seconde la plus propice pour shooter, en prenant en considération la position du gardien de but. Si celui-ci ne se trouvait pas exactement au centre des buts et inclinait le corps d'un certain côté, il faisait une feinte dans cette direction pour aussitôt après lancer le ballon dans le coin opposé. Dans quatre-vingt quinze pour cent des cas il marquait le but, le reste des cinq pour cent d'échecs étant dus d'ordinaire aux reflexes excellents des gardiens de but. Parfois, aux entraînements, il se proposait par exemple de heurter la barre en exécutant un penalty et il y parvenait dans quarante pour cent des cas. Les spectateurs, les entraîneurs et les autres joueurs tenaient sa précision pour une qualité surnaturelle, tout à fait exceptionnelle. Mais pour lui, tout était assez simple: il pesait à l'avance chacun de ses mouvements, calculait approximativement les possibilités de déplacement de l'adversaire et, au terme d'une longue pratique, il était arrivé à synchroniser à la perfection le mouvement de son pied et l'ordre parti du commandement central nerveux.

Il se trouvait depuis déjà dix minutes sur la touche, lorsque l'entraîneur vint à lui de l'autre côté du terrain pour le mettre en garde.

— Ça suffit, Grigore, vas-y et essaie de faire quelque chose!

Il eut du mal à se chausser, puis pénétra sur le terrain. Le jeu était devenu désordonné, embrouillé et crispé. Le manque de réflexion et de fantaisie vouait à l'échec toutes les actions des avants, les coups durs faisaient résonner jusque dans les tribunes le bruit sec des crampons qui s'entrechoquaient. Il entreprit de faire une course sur le centre, mais s'arrêta au bout de dix pas, foudroyé par la douleur. Il lui était impossible de courir. Auparavant non plus, alors qu'il était valide, il ne courait guère, car il se fatiguait vite, ayant une constitution physique assez fragile. Après chaque match, il restait sombre quelques jours durant et n'avait qu'un faible rendement dans son travail. Les quatre heures qu'il consacrait tous les jours aux mathématiques (il était à présent étudiant à la Faculté de mathémathiques, en première année, à la section des cours par correspondance) devaient être prolongées, son cerveau travaillait difficilement, il sentait le besoin de dormir davantage. Il était torturé par une torpeur spirituelle et physique incessante, mécontent de lui-même. Oui, il perdait trop de temps. Il perdait son temps avec les matches, les entraînements, les déplacements, les discussions et les réunions. Faisant l'addition des heures et des jours ainsi perdus, il était arrivé à la conclusion que depuis quatre ans qu'il jouait au football, un an et demi avait été gaspillé effectivement dans des occupations qui n'avaient rien à voir avec son idéal. Pour quelqu'un qui ne se propose pas de faire quelque chose d'exceptionnel dans la vie, le temps n'a pas un très grand prix. Beaucoup de gens emploient couramment de ces expressions: « Histoire de tuer le temps », « Il s'est promené pour passer le temps », « Dieu, que c'est long jusqu'à ce soir ! » D'ores et déjà il se torturait à l'idée qu'il aurait plus tard à rendre compte devant sa conscience des jours

qu'il avait gaspillés à heurter du pied un morceau de cuir rempli d'air. Il voulait devenir un homme de science, un inventeur, mais quel savant s'est jamais permis de gaspiller sa jeunesse à jouer au football, à mener une vie superficielle, vouée uniquement aux distractions? Sa faute était d'autant plus impardonnable qu'il réalisait de jour en jour plus clairement que le football et l'entourage où il vivait le menaient vers un mode d'existence totalement contraire à toute préoccupation scientifique. Les efforts qu'il avait faits jusqu'ici pour se soustraire à cette servitude étaient restés infructueux. Après chaque match, il était porté en triomphe par une foule de spectateurs frénétiques qui voulaient ensuite faire la bringue avec lui. De même, il était fréquemment invité à table par l'ingénieur en chef, par le directeur administratif, par le président du syndicat, par le médecin-chef ou d'autres personnalités, repas qui se transformaient en longues bombances. Faible de caractère, il n'était jamais en état d'opposer un refus énergique, et cédait facilement. Tous les admirateurs de son âge le poussaient à se distraire, à boire, à danser, à faire le fou, à s'occuper des femmes, bref à n'en faire qu'à sa tête. A lui, on lui aurait passé tous ses coups de tête. De tous ces délices de la jeunesse, une seule chose le tentait réellement, lui paraissait même ces derniers temps impérieusement nécessaire: faire la connaissance d'une jeune fille sérieuse, susceptible de comprendre une nature comme la sienne. Mais étant timide, il ne savait guère comment s'y prendre pour arriver à connaître pareille créature. Les filles qu'il connaissait préféraient les garçons bon vivants et hâbleurs. Et comme il n'avait pas de bagout, ne savait pas dire de blagues, il n'avait pas de succès, malgré toute sa gloire. Une fois, après un match extraordinaire, au cours duquel il avait marqué quatre buts, l'un plus beau que l'autre, ses coéquipiers, pour le récompenser, lui avaient envoyé une femme dans sa chambre. Il la connaissait plus ou moins, elle s'appelait Lili, travaillait à la polyclinique et était engouée de football, passion qui la poussait à accompagner bien souvent l'équipe dans ses déplacements. Elle dispensait la gaieté, faisait toujours beaucoup de bruit autour d'elle, et ce soir-là semblait même un peu grise. Grigore essaya d'entamer une vague discussion en vue d'établir un petit contact spirituel, mais elle lui fit savoir qu'elle était pressée, ayant à faire face à d'autres obligations ce soir-là. Cette entrevue lamentable le déçut et le troubla tellement, que trois jours plus tard il ruminait toujours de moroses pensées.

Le plus grave c'était qu'à un moment donné il s'était rendu compte que les avantages de cette existence n'étaient pas pour lui déplaire. Il avait commencé par se laisser tenter par les voyages à l'étranger, l'admiration de son entourage, les primes qu'il encaissait après chaque victoire, etc. Evidemment, il se méprisait à chaque fois, éprouvant pour sa personne un profond dégoût, s'accusant d'être mesquin, mais aussi longtemps qu'il n'était pas capable de renoncer effectivement à ces avantages, son mépris était inefficace et hypocrite.

La première reprise touchait à sa fin et le score continuait à être: 0 à 0; les spectateurs se demandaient avec inquiétude ce qui était arrivé au « roi du shoot ». Il ne lui était jamais arrivé de jouer avec autant d'indolence, de ne pas expédier vers les buts au moins un shoot toutes les dix minutes. Etait-il blessé? Qui l'avait blessé et où? Le bruit courait dans les tribunes qu'il avait été agressé avant le match par des inconnus qui voulaient le torturer et l'obliger à donner le match.

A la mi-temps, il eut assez de mal à se réfugier dans une cabine, pour échapper à ces houleuses questions. Il était seul avec son entraîneur.

— Comment ça va? lui demanda celui-ci.

— Très mal. Il m'est impossible de courir et je ne peux pas shooter du pied droit.

— Ça t'est vraiment impossible?

— Absolument impossible.

— Dans ce cas, on perdra le match. On a déjà eu beaucoup de veine, on pouvait être déjà conduits par 2 à 0. Tu as vu ce shoot sur la barre?

— Quelqu'un d'autre n'a qu'à jouer à ma place.

L'entraîneur réfléchit quelque temps, puis sortit un moment. Mais il revint tout aussi préoccupé.

— Il faut que tu ailles quand même sur le terrain. Autrement on pourrait imaginer je ne sais quelle combine malpropre.

— Bon...

— Peux-tu me dire à présent ce qui s'est passé? Comment as-tu fait pour te blesser?

— Je ne peux rien vous dire. En tout cas, je vous prie à présent de me laisser me reposer un peu.

— Bon, je te laisse.

— Vous n'auriez pas par hasard un peu de novocaïne par ici?

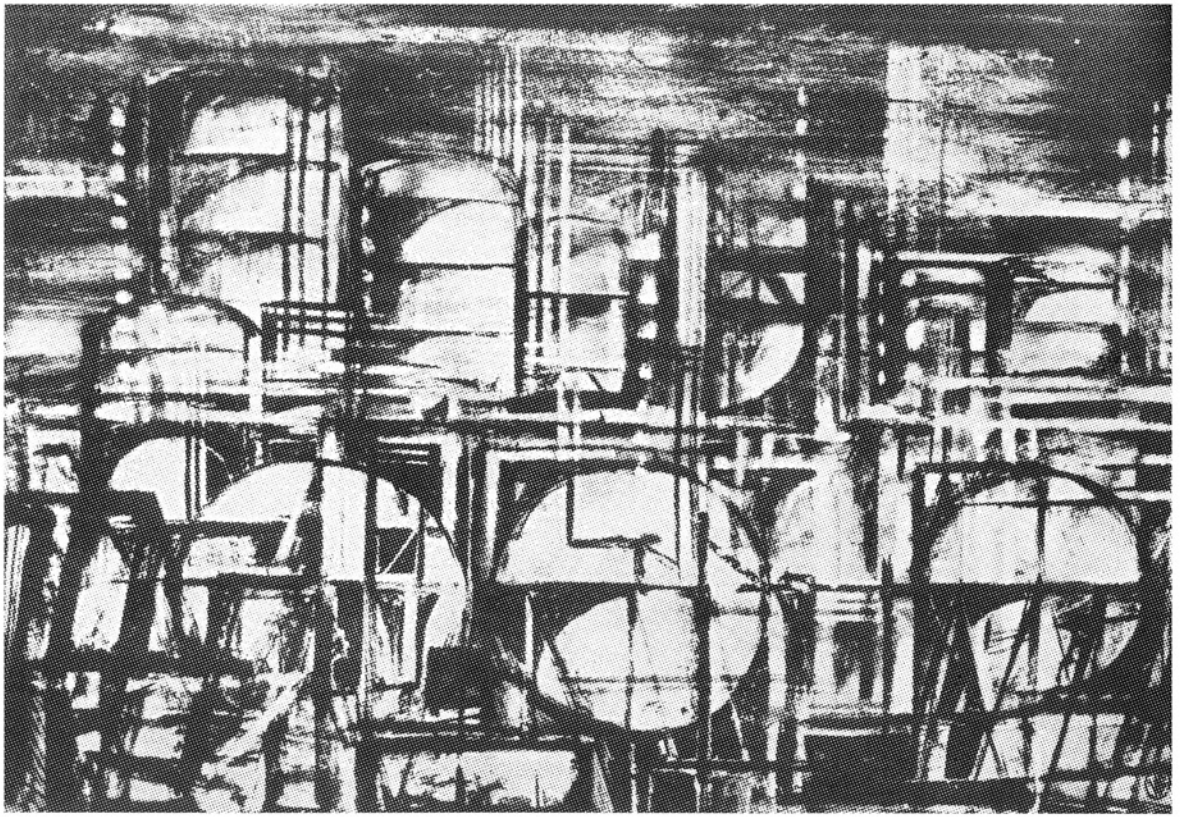
— Je vais voir.

Après le départ de l'entraîneur, Grigore s'étendit sur le canapé, laissant se relaxer ses muscles. Quelqu'un essaya d'ouvrir la porte, mais n'y parvint pas. L'entraîneur l'avait fermée de l'extérieur, en emportant la clé.

— Ouvre un peu, Grigore ! s'écria une voix, qu'il reconnut être celle de Straton, un ingénieur qui travaillait au cabinet technique, mais il ne lui répondit pas.

S'il avait pu lui ouvrir, il l'aurait laissé entrer. C'était le seul homme auquel il aurait eu envie de parler en cet instant. Il était allé le trouver la veille même pour lui demander quand devait avoir lieu l'essai du prototype de son innovation, un dispositif pour la soudure en marche des chaudières, à la section II.

L'ingénieur Straton était content chaque fois que Grigore venait le voir au cabinet technique pour l'interroger sur son innovation, car il avait ainsi la possibilité de bavarder avec lui longuement sur le football, de le prier de lui décrire les phases au terme desquelles il avait marqué ses buts célèbres. Il lui demandait aussi de lui raconter à nouveau le match où il avait joué un an plutôt comme junior en Espagne, les buts qu'il avait marqués là-bas et que la presse étrangère avait commentés avec des manchettes sensationnelles. Et lorsque Grigore le priait malgré tout de lui dire quand allait être approuvé le prototype (réalisé par lui pendant ses loisirs), Straton ne le prenait pas au sérieux. « Au diable, c'est ça qui te travaille? » « Ben oui, ça me travaille »,



VINCENŢIU GRIGORESCO : *Raffinerie* (lavis—l'Exposition annuelle d'art graphique) voir p. 115

VINTILĂ FĂCĂÏANU: *Tractoriste* (gravure sur bois — l'Exposition annulle d'art graphique) voir p. 115 →

répondait Grigore. « T'en fais pas, je vais m'en occuper, je le passerai demain à la commission. » La promesse restait ce qu'elle était, une promesse en l'air, et l'innovation continuait à attendre. La veille, après avoir refermé la porte, Grigore l'avait entendu dire à quelqu'un dans le bureau: « Qu'est-ce qu'il veut donc ce ballot, avec sa connerie? » « Il veut se faire un petit boni », avait répondu l'autre. Il aurait dû revenir à l'instant même dans le bureau pour lui donner une leçon. Il ne l'aurait pas frappé ni injurié, certes, car il n'était pas capable de violence (il avait été bien des fois frappé et injurié sur le terrain par ses adversaires, mais sans jamais riposter), il lui aurait simplement expliqué qu'il se trompait en soupçonnant qu'il avait réalisé ce prototype « pour se faire un petit boni », et lui dire au besoin, en conclusion, que c'était un escroc. N'était-il pas payé pour examiner comme il faut les idées que les gens venaient lui proposer? Quelle autre obligation avait-il, durant ses huit heures de travail?

Son innovation, sans être particulièrement remarquable, était pourtant bonne. Au bout de dix coulées, les chaudières où l'on faisait bouillir l'acide (40% de la production du combinat étaient constitués par cet acide très concentré) cédaient à la température et à l'acidité, et crevaient. Les pertes d'acide étaient assez fréquentes, mais comme ces pertes étaient planifiées, personne n'en était alarmé. Grigore ne travaillait pas aux chaudières, il était mécano, s'occupait de l'entretien des appareils de précision des installations semi-automatiques. Mais ayant assisté, par hasard, à quelques reprises, au remplacement de ces chaudières crevées, il lui était venu à l'esprit une idée pour y remédier. Il avait procédé sur place à des mesurages et dans les soirées qui avaient suivi, avait dessiné sur le papier un dispositif à l'aide duquel la fissure de la chaudière pouvait être bouchée sur-le-champ, éliminant ainsi toute perte. Le dispositif était très simple et c'était peut-être pourquoi Straton ne l'avait pas pris en considération. Grigore aurait pu aller se plaindre au directeur général et tout aurait été résolu sur-le-champ, mais ce n'était pas la meilleure solution. A supposer que la question du dispositif fut résolue, Straton n'en continuerait pas moins à ne voir en lui que le footballeur. L'intérêt que Grigore pouvait éveiller en lui s'arrêterait au fla-fla facile et spectaculaire qui entoure les vedettes: jamais il ne pourrait gagner à ses yeux sa condition d'homme. Il avait donc quitté le cabinet technique — après avoir entendu ces réflexions de l'ingénieur — et était entré à la section II, la section des chaudières. Le dispositif gisait dans un coin du bureau du dispatcher, oublié là. Il l'avait pris, l'avait examiné à nouveau très attentivement,et s'était convaincu qu'il était bien exécuté selon ses calculs.

La porte s'ouvrit, laissant passer l'entraîneur.

— Je n'ai pas trouvé de novocaïne. Prends ces deux pilules.

— Qu'est-ce que c'est?

— Je ne sais pas. Quelqu'un me les a données. Il prétend que ça fait disparaître la douleur illico.

— Si je ne sais pas ce que c'est, je n'en prends pas.

Il entendit le sifflet de l'arbitre et gagna le terrain. Quelques spectateurs s'approchèrent de la touche et essayèrent de lui parler, mais l'arbitre les écarta. Le match reprit. Grigore se tenait au centre du terrain. Il lui était impossible de courir. Il ne prêtait pas même attention au match, n'en suivait pas les phases. Il se retrouvait parfois avec le ballon dans les jambes, sans savoir d'où il était venu.

Après avoir examiné attentivement le dispositif, il s'était approché de la chaudière no. 2, qui justement contenait la dixième coulée. Le contremaître Ionesco était de service cette après-midi-là; c'était l'une des rares personnes du combinat à ne pas vénérer le football, aussi ignorait-il que Grigore était le roi du shoot et ne se sentait-il nullement ému par sa présence.

— M'sieu Ionesco, je viens d'en parler à l'instant même au cabinet technique et ils m'ont donné la permission de faire l'essai à chaud du dispositif dont je vous ai parlé l'autre jour.

Sans attendre l'acquiescement du contremaître, il entreprit immédiatement d'installer le dispositif à l'orifice de la chaudière. Le contremaître n'avait pas du tout l'air bienveillant.

— Et s'il arrive quelque chose, qui est-ce qui en répondra?

— Que voulez-vous qu'il arrive?

— Tu sais très bien que personne n'a le droit de s'approcher des chaudières chargées. Inutile d'insister !

— Je prends tout sur moi.

— C'est pas sur toi, mais sur moi ! Je te prie de m'apporter de la direction un papier comme quoi tu as l'autorisation de faire l'essai. Sinon, je te prie de ficher le camp !

L'installation du dispositif n'était pas une opération compliquée, les leviers s'adaptaient parfaitement à l'orifice de la chaudière. D'ailleurs, l'essai avait déjà été entièrement fait, sur une chaudière de réserve. Grigore travaillait rapidement, sans prêter attention à ce que disait Ionesco.

— Et maintenant il faut attendre qu'apparaisse une fissure, dit-il au contremaître après avoir terminé, comme si de rien n'était.

Puis il se mit en devoir d'attendre. Si une fissure apparaissait dans la paroi de la chaudière, il devait intervenir de toute urgence pour la boucher à l'aide de son dispositif. C'était là l'essai même qu'il voulait faire.

— Aucune fissure n'apparaîtra ce soir. Tu perds ton temps.

— Je ne perds rien du tout. Maintenant je vais lire un peu, après j'irai m'étendre sur ce banc et vous me réveillerez au moment voulu. J'espère que vous n'allez pas me saboter.

— C'est la bêtise que t'as dans la caboche qui te sabotera.

— Dans quelques heures, le prévint Grigore, j'aurai le plaisir de vous voir bouche bée. N'oubliez pas ce que je vous dis !

Le contremaître s'en fut contrôler les autres chaudières et le planta là. Grigore fit la lecture jusqu'au soir et déambula à travers la halle. Puis il s'étendit sur un banc et s'endormit. Vers minuit, Ionesco le réveilla. Une fissure était apparue dans la paroi de la chaudière no. 2. Il courut aussitôt sur la plate-forme, empoigna

l'un des leviers et se mit à manipuler le dispositif. L'acide jaillissait au dehors, impétueusement, avec un sifflement aigu. L'air était devenu presque irrespirable. Le contremaître lui cria quelque chose et lui fit signe, tout agité, mais il n'en eut cure, soupçonnant que l'autre était effrayé, et continua la manœuvre avec des gestes calmes. Tout devait être terminé en trente secondes, selon ses calculs. Il réussit en neuf mouvements (un de plus qu'il ne l'avait prévu) à recouvrir la fissure. En un instant, le jet du liquide se calma, puis cessa entièrement. Ionesco s'approcha à son tour, l'air préoccupé.

— Ça ne coule plus du tout?

— Pourquoi voulez-vous que ça coule?

— Quel miracle !

— Miracle ou pas, c'est ça ! dit Grigore d'un ton sobre.

Il n'exultait pas, à croire que sa victoire ne constituait pas pour lui une surprise.

— On va voir si ça résiste, dit Ionesco, et il se retira de la plate-forme.

Grigore le suivit, mais il plongea par mégarde le bout de son pied droit dans une flaque d'acide. A l'instant même, une odeur violente le prit aux narines et il sentit une douleur qui lui coupa le souffle. Il courut en boîtant vers un banc, s'assit et se déchaussa.

— Malheureux ! dit Ionesco avec une grimace, horrifié par l'odeur de chair brûlée. Qu'est-ce que je t'avais dit?

Grigore grinça des dents et lui lança un regard furieux.

— Si vous voulez, apportez-moi un bandage; sinon, fichez-moi la paix !

Ionesco lui apporta un bandage qu'il s'en fut prendre dans la boîte à pharmacie du poste de premier secours, et assista d'un air curieux au pansement de la plaie.

— Je n'ai que deux droigts de brûlés, se consola Grigore, ce n'est pas terrible.

— Tu n'as qu'à mettre dessus de la pommade Jecolan.

— Mais ça vous a plu comment ça a marché?

—Ça m'a plu, convint Ionesco.

— Alors, pourquoi disiez-vous que c'est la bêtise que j'ai dans la caboche qui me sabotera?

Ionesco s'abstint de lui répondre et le laissa seul. Grigore resta étendu sur le banc pendant une heure, puis s'en fut en ville acheter de la pommade à la pharmacie de service et rentra chez lui. Il ne put fermer l'œil de toute la nuit, car sa blessure le faisait souffrir sans arrêt. Avant le point du jour, alors que la ville était encore déserte, il prit un taxi et gagna un refuge dans la montagne, à quelque cinq kilomètres de là, espérant que ceux du club n'iraient pas le découvrir là-bas. Il aurait préféré ne pas avoir à donner d'xplications sur cet incident. Malheureusemert, dans l'après-midi, juste au moment où il s'était assoupi, les quatre envoyés du club avaient découvert sa retraite.

Le temps avait passé insensiblement, il n'y avait plus que cinq minutes jusqu'à la fin du match. Le score était toujours 0 à 0. Le résultat convenait aux adversaires et ils lançaient le ballon au-delà de la touche ou se faisaient des passes interminables. Le temps s'écoulait à une vitesse effarante. Les spectateurs, défigurés par la fatigue, épouvantés par ce résultat catastrophique, sentaient s'écrouler douloureusement les secondes et leurs espérances. L'entraîneur, qui se trouvait sur la touche, cria quelque chose à Grigore d'une voix rauque, mais celui-ci fit mine de ne pas avoir entendu. Il savait ce que l'autre voulait. Il voulait un but à tout prix, coûte que coûte. Un but qui leur aurait permis d'accéder en division B, aurait rehaussé son prestige d'entraîneur, lui aurait valu une majoration de salaire, et le couronnement des efforts qu'il avait déployés tout au long des trois dernières années. S'ils n'arrivaient pas à entrer dans la catégorie B, la direction du club mettrait sans doute quelqu'un d'autre à sa place. Grigore réalisait le drame de cet homme qui lui était assez sympathique, et il expédia un shoot du pied gauche, un shoot assez précis, mais trop faible: le gardien retint le ballon. Il essaya ensuite de lancer les autres avants, de leur créer des positions de tir favorables, mais aucun d'eux ne se révéla capable de marquer.

Dans la dernière minute du match, la tension nerveuse abrutit spectateurs et joueurs, dans une égale mesure. Ces derniers frappaient le ballon au petit bonheur, se bousculaient et s'injuriaient, au comble du désespoir, gémissaient, crachaient, criaient. Mais le spectacle le plus désolant, c'était celui des tribunes. Grigore porta ses regards vers celles-ci, pendant quelques secondes, et frémit en voyant dix mille êtres humains arrivés au paroxysme de la souffrance, capables de dissiper, pour un but puéril et dérisoire, leurs dernières rèserves d'énergie psychique et physique. Tout ému, il désira sincèrement, en cet instant, rassurer tous ces gens et laisser derrière lui un beau souvenir, car ce devait être là son dernier match. Il étudia attentivement la position de tous les joueurs sur le terrain, puis il prit le ballon que lui passait un coéquipier et s'approcha lentement, avec calme du carré des seize mètres des adversaires. Ceux-ci se retiraient pas à pas, en se massant comme un mur devant lui. Grigore supputa les chances d'un shoot du pied gauche par-dessus le mur et réalisa qu'il n'existait pratiquement aucune possibilité de marquer. Son shoot n'aurait pas eu la force nécessaire, et le ballon aurait été retenu. Il devait donc shooter de plus près. Il fallait pour cela contourner le mur et arriver à une distance de douze mètres tout au plus des buts. Cette conclusion s'étant imposée à son esprit, il sprinta brusquement, dribla trois adversaires, pénétra dans le carré, et, à quatorze mètres des buts, shoota. Il avait d'abord voulu shooter du pied gauche, mais à la dernière fraction de seconde il avait décidé de shooter du pied droit, pour plus de sûreté. Le ballon s'élança obliquement vers le coin gauche des buts, le gardien plongea vers lui, mais ne put le toucher. Le but était marqué.

Grigore regarda un instant vers les tribunes. Il eut la sensation que celles-ci s'éloignaient brusquement de lui, puis se rapprochaient, après quoi il s'effondra, évanoui, terrassé par la douleur.

Traduit par G. A. BOEŞTEANU

VASILE BĂRAN

Incursion dans la forêt des aventures

L'ÉTÉ

Ils étaient assis à l'entrée de la grotte glacée, autour de cette chose lumineuse et chaude qui donne des brûlures quand on la touche. De temps en temps, ils se poussaient les uns les autres en montrant leurs dents. Puis la lumière s'éteignit, la chaleur disparut et ils ne se poussèrent plus. Ils se blottirent en tremblant au fond de la grotte.

Lou était adossé à la paroi de pierre et pour la première fois il lui arriva quelque chose d'extraordinaire. Pendant qu'il regardait les autres, dans son esprit surgirent les images de l'été, avec ses arbres verts et ses fruits tendres. Il eut la sensation que l'été se trouvait véritablement dans sa tête et il leur cria de se lever et de regarder.

— Regarder quoi? demandèrent-ils.

— L'été ! répondit-il. Ne le voyez-vous pas? Il est là, dans ma tête, avec son soleil et sa chaleur. Les arbres sont chargés de fruits, les sentiers sont secs. . . Nous pouvons même aller cueillir des fruits. . .

— Lou, qui t'a donné ces paroles? demanda le chef de la tribu. Où vois-tu l'été? Maintenant, c'est l'hiver.

Il est ici, dans ma tête ! répéta Lou. Vous grelottez de froid, mais dans ma tête, c'est l'été.

— Je ne vois que tes cheveux, dit l'un.

— Moi aussi, je ne vois rien que tes cheveux, dit un autre.

— Vous êtes aveugles, déclara Lou. Je le vois comme je vous vois.

Le chef de la tribu appela les anciens, et après s'être consultés, ils firent sortir Lou dehors dans la neige et lui tranchèrent la tête. Puis ils regardèrent longtemps, les yeux fixes, mais l'été ne parut pas.

— Un menteur ! dirent-ils déçus, et ils se pelotonnèrent dans la grotte glacée.

LA VENGEANCE

L'apprenti avait laissé son veston s'accrocher dans la perforatrice. Il s'en dégagea, le laissant là, et le foret se rompit. Le patron le traîna par les cheveux à travers tout l'atelier et le roula par terre, les lèvres dans les déchets et la crasse.

Il n'eut pas le temps de comprendre ce qui se passait et se retrouva à l'hôpital, la peau du crâne détachée de l'os. . . Chaque fois qu'un médecin entrait, il hurlait pour qu'on ne lui tire plus les cheveux, et quand il revint à lui, dans son corps grandit subitement une haine féroce qui rejaillit par tous les pores, revêtant sa poitrine d'une cuirasse en fer glacé.

C'est ainsi qu'il fit son départ dans la vie, en une course éperdue, dans le seul but de revenir et de tuer son patron ; et dans ses rêves entrecoupés de spasmes, il l'eût tué, peut-être, plusieurs fois, si l'aube n'avait écarté, de ses rayons crochus, ses doigts serrés autour du cou jaunâtre.

Au bout de quelque temps, il finit par rêver qu'il était empereur. Une nuit, comme il traversait une saline, il rencontra le patron tel qu'il ne l'avait jamais vu, nu et rongé par le sel. Quand il s'approcha, le patron tomba

à genoux. Mais lui se souvint des épouvantables moments de l'hôpital et, levant la main, fit signe qu'on fourre au patron du sel au fond des orbites. Et peut-être que cela serait arrivé, si ses collègues n'étaient pas entrés l'éveiller pour aller aux cours.

Plus tard, il rêva qu'il était procureur et réclamait pour le patron, devant le tribunal, la peine de mort par le scalp. Le patron, tremblant, lançait sur lui des tortues. Il se réveilla plein de dégoût, et la haine qui l'habitait glaça de nouveau sa poitrine.

Une autre fois, il se vit entrer dans la salle du tribunal, suivi d'une foule de soldats. Il ordonna qu'on lui amène le patron, mais à sa place arriva une vieille femme avec des dents en râteau qui dit aux gens de cesser de se prendre au sérieux, car tout cela n'était qu'un rêve, le procureur n'était pas procureur et les soldats étaient faits d'air violet. Les gens s'esclaffèrent et les soldats disparurent comme par enchantement.

Bien des années plus tard, il devint en effet procureur, mais entre temps le patron avait cessé de vivre.

LA ROUTE

Les nuits d'hiver, j'allais à la ville avec mon père pour vendre du bois et j'attendais le départ trois jours à l'avance. Quand le moment arrivait, entre mon père et moi s'établissaient tacitement des relations d'hommes; il mettait les bœufs au joug et moi, j'allumais le falot. Puis venait cette route invraisemblable, avec ses archipels mouvants sur la voûte glacée, et les fantastiques châteaux de branches d'acacia. A l'aube seulement, au retour, je découvrais le ciel et les forêts, mais j'étais persuadé que nous étions revenus par une autre route.

LE PLAFOND

Les soirs d'hiver, après avoir bien tassé le bois dans le poêle, à l'heure où le feu dessinait sur les murs de mystérieux soldats montant la garde près de nos corps allongés, mes yeux à moi perçaient le plafond, et je me forgeais un autre ciel et un autre monde, d'où je m'en retournais très tard, tout aussi enfant, car nul au monde, pas même moi, ne savait où j'avais erré.

L'ARTISTE

A travers la vitre, je regardais le printemps, et quand maman venait je cachais vite ma tête sous la couverture, puisque j'étais malade. Et maman m'apportait des œufs et du fromage. Mes frères me regardaient avec envie et je leur en donnais une bribe. Je me rendais bien compte que j'avais plus de talent qu'eux et je tombais tout le temps malade. J'avais appris à avoir de la fièvre, à tousser et à délirer; et tout marcha sur des roulettes jusqu'à ce qu'apparaisse dans le village, venu qui sait d'où, un agent sanitaire muni d'un thermomètre.

LA NOYADE

Alexandre avait épousé la Bossue à cause de la terre. La Bossue ressemblait à une pieuvre, mais il avait fermé les yeux et pensé qu'il les fermerait toute sa vie quand il la regarderait. Elle avait un visage jaune et pointu comme une faucille de cire, elle marchait presque à quatre pattes et avait passé la quarantaine. Il s'était dit qu'il la considérerait comme un objet quelconque dans sa maison, comme un poêle de briques ébréché, mais il aurait la terre, quinze hectares au moins de bonne plaine. À présent, il était l'un des plus riches de ce pauvre village. Il sortait presque toujours seul; quand il partait au travail, il mettait la pieuvre dans la charrette parmi les outils, et parfois, en menant les bœufs, s'asseyait dessus comme sur un sac.

Un dimanche, comme il coupait des joncs pour tresser des paniers, Alexandre tomba d'un saule la tête la première. Ses épaules se coincèrent parmi les troncs qui flottaient sur l'eau; la Bossue, rampant vers lui, le poussa de sa fourche jusqu'à ce que les racines finissent par céder, et il roula et périt noyé.

VASILE BĂRAN *est né en 1931 à Pojogeni, dans la région d'Olténie. Après avoir suivi des cours de journalisme à l'Institut des sciences sociales, il débuta dans la presse quotidienne par des reportages et des feuilletons. Dès 1963, il commence à publier dans le « Luceafărul » et la « Gazeta literară » de courts récits satiriques, réunis en 1964 en volume sous le titre* Ahurissante disparition d'une tête tranquille *(Editions de la Jeunesse). Les textes que nous présentons font partie d'un volume intitulé* Incursion dans la forêt des aventures *(1966—Editions de la Jeunesse).*

LE POMMIER

Les pommiers étaient si rapprochés qu'on aurait pu les croire nourris par une même racine; malgré tout, personne n'aurait jamais osé franchir le fossé qui les séparait.

Nous mangions tout l'été les pommes de notre pommier, nous accrochant, d'un saut, à ses branches basses et de là, nous regardions l'autre pommier. Le pommier du voisin n'était pas plus haut, mais à nous, il nous semblait trouer le ciel de ses branches chargées et défendues. Et ses pommes avaient une autre couleur et on aurait dit que ce n'était pas des pommes, mais les enfants mêmes du propriétaire, ronds et élégants, juchés sur de petits chevaux entre les branches.

Plus tard, nous avons appris que le boyard n'avait pas d'enfants, mais seulement un neveu, préfet de département, et chaque pomme devint pour nous un préfet coiffé d'un képi et les épaules couvertes d'une cape de feuilles.

Et ce n'est que plus tard que j'ai compris pourquoi, en cet été plein de tentations, je n'ai pas craint de grimper, avec les autres enfants, au pommier interdit où nous avons croqué chacun notre préfet.

LA RENCONTRE

L'autre occupant de mon compartiment de couchette était un violoniste. Je le regardais installer son violon, presque le caresser, et j'étais sur le point de lui demander où il allait, lorsque le conducteur entra. Il pria mon compagnon de changer de place avec quelqu'un dans le compartiment à côté, qui refusait absolument d'occuper la couchette d'en haut. Le violoniste accepta, et un homme osseux, tenant une bouteille à la main, entra à sa place.

— Excusez-moi, dit-il, voulez-vous boire avec moi?

Je pris sa bouteille de bière et bus. Il me pria de finir la bouteille car il n'en voulait plus.

Le train avait démarré. Le type osseux resta quelque temps couché, puis il se leva et, s'excusant, me pria de ne pas m'effrayer en apprenant que je devrai voyager jusqu'à Cluj avec un criminel.

— L'homme que j'ai tué, me dit-il, le visage crispé, je viens de le voir à la gare. Je l'ai reconnu tout de suite à la marque en fer à cheval qu'il portait au front. Cette marque-là, c'est moi qui la lui ai faite avec le talon de ma chaussure, quand nous n'étions plus que nous deux dans les tranchées. J'avais peur de la mort, et je l'ai frappé de mon talon en plein front. Avez-vous une cigarette? demanda-t-il, et il l'alluma avidement. Je savais que l'instant viendrait où il me faudrait le rencontrer, dit-il. Quand je l'ai aperçu, j'ai voulu d'abord m'enfuir, mais il est venu vers moi les bras écartés et il m'a semblé que toute cette plaine couverte d'éclats d'obus se déversait hors de ses bras. Nous étions restés les derniers dans la tranchée, tous les autres avaient été fauchés, et il n'y avait plus qu'une chance de salut, la fuite. Devant nous, il y avait une forêt touffue, et nous y avons couru. Au bas de la pente, le caporal m'a saisi par les pieds en criant: mon lieutenant, je suis blessé, je meurs ! Moi je montais la crête en rampant, mais il me tirait par les jambes. Je l'ai frappé au front avec ma chaussure et je l'ai senti rouler dans cette horreur. Ce n'est que dans le fourré, quand le vent de la mort a cessé, que j'ai compris mon crime... Maintenant je viens de le rencontrer en gare, soudain ressuscité, les bras ouverts, il m'a présenté sa femme et demandé ce que je fais, où j'habite. Ses yeux brillaient de joie de me revoir vivant et il ne savait pas que je l'avais tué. Comprenez-vous? — le grand osseux me secouait par les épaules — il ne savait pas que je l'ai tué et c'est pour ça qu'il ne m'a pas craché dessus, qu'il ne m'a pas saisi par le cou pour me jeter sur la voie. Avez-vous encore une cigarette?

Je lui ai donné une cigarette et l'ai prié de se coucher. L'homme osseux s'est refermé en lui-même, et s'est affalé sur sa couchette.

L'ORAGE DANS LA MONTAGNE

L'orage partit d'un bureau, à 300 km. de là, du bout d'un petit crayon cendré, appuyé sur du papier calque. Les montagnes commencèrent à trembler, à s'ébouler intérieurement, elles se laissèrent déchirer par les eaux qui s'en écoulaient, renversées comme des vers qu'on arrête du pied, et à ce moment même naquit, les dents découvertes par sa propre lumière, une centrale hydro-électrique.

Un peu plus tard, les montagnes virent arriver les décapeuses, les bulldozers, les excavatrices, qui heurtèrent les côtes de pierre de toute la force de leur métal; mais rien ne les ébranla aussi profondement que le poids de cette pensée sur leur ombre réduite.

LE MAGNÉTOPHONE

Il ne comprenait pas pourquoi il n'était pas pleinement heureux; il avait chez lui tout ce qu'il lui fallait, il s'était acheté jusqu'à un déchausseur automatique. Un beau matin il se rappela n'avoir pas vu ses parents depuis des années. Il se hâta d'aller jusqu'à son village de montagne, les embrassa, pleura, et pour les avoir toujours près de lui, il enregistra leur voix sur une bande magnétique.

Et, chaque fois qu'il voulait se sentir parfaitement heureux, il faisait entendre cette bande à ses amis, les priant de lui dire s'ils désiraient connaître ses parents — car ils pouvaient n'importe quand, faire un saut jusqu'à ce village de montagne pour les voir. Et il ignorait que ses parents étaient morts depuis longtemps.

ATTENTE

Il y avait encore presque une heure avant le début du spectacle, mais le hall s'était rempli de monde.

La femme était seule dans un coin, cachant l'affiche. On voyait bien qu'elle était seule et qu'elle attendait quelqu'un. Depuis un moment, son visage s'était fermé et son sac glissait toujours plus bas, comme si elle-même s'était rapetissée. Les hommes la regardaient, chacun de son côté. L'un d'eux s'approcha, fit semblant de lire l'affiche, puis lui demanda si elle voulait un billet. Elle tressaillit, ne trouva pas tout de suite sa voix, dit d'un ton enroué: « Non, non » et changea de place. Quand il arriva, elle l'aperçut de loin et son regard brilla. Et il semblait que tout à coup elle avait grandi, que son être était redevenu entier, elle n'était plus une femme à présent, mais la femme de cet homme-là.

LE CHANTIER

Je voyageais dans un train vers le chantier, non ouvert encore, de la fabrique d'acétone, et dans ce train il y avait beaucoup de monde. Ils discutaient entre eux de toutes sortes de choses et ils riaient, jouaient aux échecs, regardaient par la fenêtre à chaque station, achetaient des pommes en faisant des signes aux filles, et personne n'aurait supposé que derrière leurs fronts tranquilles et dans leurs regards bleus toute une usine était née. L'un avait déjà commencé à creuser les fondations et sa pensée avait pris la forme d'un bulldozer, un autre versait le béton, un troisième se voyait coupant des barres métalliques pour le squelette de la halle principale, un autre étendait sur l'escalier en ciment un tapis de marbre artificiel, un autre encore, pensant que, de toute façon, il faudrait construire aussi un restaurant, avait fait jaillir auprès de lui, en un clin d'oeil, une fleur à tête de femme. La pensée d'un autre monta jusqu'au faîte de la tour de refroidissement, elle y planta un drapeau et cria avec de grands gestes: « C'est fini, la fabrique est prête ! »

Le train siffla et stoppa, et nous descendîmes dans un champ vide, une sorte de combe allongée entre des collines, maculée par l'ombre des ronces et par le vol circulaire des oiseaux effrayés — un morceau de nature aux yeux de propriétaire sidéré, qui semblait fait à dessein pour l'éternité.

Et les constructeurs la regardèrent longuement, comme l'auraient fait des peintres et l'enveloppèrent de leurs pensées comme d'une chemise de feu, et soudain la combe se mit à s'agiter, à se resserrer, à se défaire, à fuir, épouvantée, sous les collines.

Et dès ce moment-là personne ne la vit plus jamais telle qu'elle était, car à la place du champ vide s'était dressée verticalement une immense toile blanche.

LE CHEVAL ET LE CAVALIER

— D'après une statuette de Fadrusz —

D'un saut, le cavalier mit le pied gauche à l'étrier, prêt à s'élancer sur le cheval tendu comme un arc mais le sculpteur souffla du silex sur cet instant formidable et tout s'arrêta. Immobile sur deux jambes, le cheval demeura muet, ses yeux dilatés tournés vers l'univers de routes qui l'attendait, et jamais plus sa crinière ne trembla dans le tourbillon qu'il aurait déchaîné en partant.

Mais quelque part, en lui-même, le cavalier conserva son audace. Toute son attitude montrait qu'il partirait, qu'il partirait, et en le regardant, l'artiste se mit à pleurer.

Traduit par ANNIE BENTOIU

Pièce de céramique de IOANA OLTEŞ

DIMITRIE CANTEMIR (1673—1723)

PAGES D'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Dimitrie Cantemir est à la fois le dernier représentant de l'école humaniste roumaine des XVIIe et XVIIIe siècles et le précurseur de cette Ecole Transylvaine des lumières qui prépara la démocratie bourgeoise dans l'histoire de la culture roumaine. Homme de lettres, historien, orientaliste, philosophe, homme d'Etat, compositeur, cartographe et dessinateur de talent, il fut, au cours de sa brève existence, la principale figure de l'ancienne culture roumaine. Son père, Constantin, qui appartenait à une famille de propriétaires libres, avait été élu prince de la Moldavie, par les grands boyards qui l'avaient tenu en tutelle. Sous le règne de son père, Dimitrie avait été envoyé en otage à Constantinople. Elève de la Grande Ecole du Patriarcat grec, il y apprit le grec, le latin, puis le turc, l'arabe et le persan au cours de ses rapports avec le monde oriental, le français et l'italien dans ses rapports avec le monde diplomatique de la capitale ottomane. Nommé prince de Moldavie en 1710, il lève l'étendard de la lutte pour l'indépendance contre le joug turc en s'alliant au tsar Pierre le Grand qui lui avait garanti l'indépendance de la Moldavie et ses anciennes frontières. Après la signature du traité du Pruth, il suivit le tsar en Russie où il devait demeurer jusqu'à sa mort. Nommé ministre du tsar, il épousa une princesse Troubetzkoï et s'établit à St. Petersbourg, nouvelle capitale de l'empire russe. Il fut l'un des principaux conseillers du tsar dans l'oeuvre politique et culturelle entreprise par celui-ci — parfois de façon arbitraire — pour faire de la Russie un Etat occidental. Aussi eut-il de nombreux rapports avec les savants et les philosophes européens. Il fut même élu membre correspondant de l'Académie de Berlin. Les livres qu'il écrivit à cette époque firent autorité dans l'Europe Centrale et Occidentale. Son Histoire de l'Empire ottoman, **rédigée en latin, publiée par la suite en allemand, anglais et français, fut longtemps considérée comme l'ouvrage le plus important sur l'histoire des Turcs.** Sa Description de la Moldavie, **également écrite en latin, fut traduite et publiée en allemand et en russe au cours du XVIIIe siècle. Son** Système de la religion musulmane, **rédigé en latin, comprend, outre la description de la religion de Mahomet, une véritable encyclopédie de la culture spirituelle du peuple et des classes supérieures; il fut traduit et publié en russe en 1722 à Moscou.**

Bien que par sa culture, ses connaissances variées, ses idées éthiques et métaphysiques il fût très supérieur à ses devanciers, Dimitrie Cantemir ne fait pas cavalier seul dans l'histoire de la culture roumaine. Il poursuit l'oeuvre roumaine des humanistes ses prédécesseurs (Miron Costin, Constantin Cantacuzène, Nicolae Milesco, etc.). Cette école se réclame d'idées historiques, politiques et littéraires complexes. Pour elle, le peuple roumain, divisé en trois états féodaux, forme une unité par ses origines et sa culture. Les Roumains poursuivent l'œuvre des Romains, leurs ancêtres, et, à ce titre, font partie intégrante de l'unité de culture formée par l'Europe civilisée. Le roumain est une langue romane qu'il s'agit d'épurer et de transformer en un instrument susceptible d'exprimer la pensée philosophique et les beautés littéraires. A cet effet, il est indispensable de recourir aux langues classiques, le grec et le latin, auxquelles on empruntera des éléments lexicologiques et des élégances de style. Dimitrie Cantemir adopte les idées de ses devanciers et développe leurs conceptions humanistes: dans sa pensée, les Roumains doivent s'affirmer par une culture classique, la politique le cédant à la culture. Les travaux de leurs philosophes et de leurs écrivains permettront aux Roumains d'occuper la place qui leur revient en tant que descendants des créateurs du classicisme de l'Antiquité et de la Renaissance.

Humaniste, Dimitrie Cantemir composa la plupart de ses ouvrages en latin. Avant de s'établir en Russie, il avait déjà rédigé un traité de Métaphysique **en cette langue, ainsi qu'un ouvrage en langue grecque qu'il traduisit en roumain,** Le Divan ou la Querelle du Sage et du monde **(Jassy, 1698). Outre** Le Divan, **il écrivit en 1705, en roumain** l'Histoire hiéroglyphique **ainsi que son dernier ouvrage historique qui demeura inachevé:** La Chronique des anciens Roumains moldo-valaques, **étude historique de vastes proportions traitant des principaux problèmes de la formation du peuple roumain.**

Composée durant le séjour effectué par l'auteur à Constantinople, l'Histoire hiéroglyphique est le principal ouvrage littéraire d'un écrivain fécond, une oeuvre complexe et malaisée à définir, apparentée aux romans byzantins du début du Moyen-Age et aux récits médiévaux occidentaux. Les faits sur lesquels se fonde cet ouvrage sont les événements historiques qui se déroulèrent dans les Principautés Roumaines entre 1703 et 1705, avec plusieurs retours en arrière. Ces événements dont l'auteur a pris prétexte pour rédiger son roman-pamphlet sont de mince importance dans la perspective de l'histoire: soumise à la tutelle de Constantin Brancoveanu, prince de Valachie, la Moldavie élève le boyard Mihail Racoviţă à la dignité princière bien que celle-ci, aux yeux de l'auteur, revînt à la famille Cantemir. Les dignitaires de l'empire ottoman, dont la puissance était fondée sur la corruption et l'exploitation sanguinaire de leurs sujets et de leurs vassaux, cèdent aux arguments sonnants de Brancoveanu et nomment le client du prince valaque au trône de Moldavie. Sous le règne de Mihai Racoviţă en Moldavie, les couches exploitées furent en butte à de cruelles spoliations de la part de l'oligarchie de boyards qui composaient la cour du prince qu'ils avaient élu. Dimitrie Cantemir et son frère Antioh sont chassés et combattent pour renverser Racoviţă. Les appuis dont ils bénéficient à Constantinople auprès des dirigeants de l'empire ottoman valent à Antioh, le frère aîné, d'obtenir le trône de Moldavie, tandis que Brancoveanu se voit contraint de renoncer à intervenir dans les affaires du pays voisin. Ce récit de petites intrigues et de rivalités personnelles n'eût point suffi à former le sujet d'une fresque historique, si l'auteur de l'Histoire hiéroglyphique n'avait recouru à l'allégorie satirique pour dépeindre les événements. Il commence par transformer tous ses personnages — dignitaires moldaves et valaques ou ottomans — en animaux: les grands boyards valaques sont des oiseaux rapaces, les boyards moldaves du même rang deviennent des bêtes sauvages, tandis que les paysans, les soldats et les petits boyards sont leur proie. Le combat que se livrent ces animaux autour de leurs proies représente, dans l'intention de l'auteur, la lutte sociale opposant, en Valachie et en Moldavie, les propriétaires fonciers et les dignitaires, d'une part, aux classes sociales qui subissaient le joug féodal, de l'autre. A l'encontre des ouvrages de l'Antiquité et du Moyen-Age (La Batrachomyomachie, Le Roman de Renart), les animaux de l'Histoire hiéroglyphique représentent des personnages réels, des contemporains de l'auteur, revêtant l'aspect hideux de vampires, d'étrangleurs, capables de tous les crimes. L'auteur arrache le masque aux chefs de l'empire ottoman fondé sur le pillage et la corruption, ainsi qu'aux grands boyards qui oppriment les paysans en les privant de toute liberté. Personne n'est épargné: ni les hauts dignitaires ottomans, ni les boyards, ni leurs femmes, ni le frère de l'auteur lui-même. Dans ces conditions, l'Histoire hiéroglyphique ne pouvait être lue que sous le manteau, et les initiés avaient le loisir de consulter les clefs des personnages, indiquées à la fin du volume. Sans clefs, le caractère politique de l'ouvrage demeurait impénétrable. Mais sa valeur ne réside pas uniquement dans ce caractère de pamphlet politique. Dimitrie Cantemir a jeté sur ces intrigues et ces lamentables inimitiés le voile d'une philosophie métaphysique et sociale. Ainsi, les faits se trouvent soumis à des considérations générales sur la destinée de l'homme dans la société et sur la connaissance et la compréhension du monde. De plus, l'Histoire hiéroglyphique est une oeuvre littéraire comprenant des fables et des récits s'inspirant des créations populaires et de la sagesse antique. La narration principale est constamment interrompue par d'autres récits justifiés uniquement par des considérations d'ordre artistique et littéraire. Dimitrie Cantemir s'entend à composer des satires et des portraits moraux. Ses descriptions de gens et de bêtes en accusent les caractères physiques et moraux. Il n'est pas moins habile à écrire des dialogues et sa rhétorique est adroite. Cantemir s'attache à créer une langue littéraire en adoptant d'innombrables néologismes grecs et latins auxquels viennent s'ajouter des vocables arabes. Le style de l'ouvrage est touffu et souvent prolixe, mais l'auteur réussit à démontrer la faculté que possède le Boumain d'exprimer la pensée abstraite et philosophique ainsi que la poésie et les images artistiques.

Le premier des fragments publiés ci-après est « le portrait satirique du boyard Mihaïl Cantacuzène ». Propriétaire de plusieurs dizaines de villages et de plusieurs milliers de serfs, c'était l'un des plus opulents boyards de Valachie. Dessiné à gros traits, son caractère dominant, l'avidité, définit le type du grand boyard du début du XVIIIe siècle, assoiffé de richesses et d'esclaves, dénué de sens politique, mais se prenant pour une sorte d'Etat dans l'Etat du fait de l'étendue de ses terres dont il était fort dangereux d'approcher. Notons que Mihaïl Cantacuzène, qui vivait encore à l'époque où Cantemir composa son ouvrage, était l'oncle par alliance de l'auteur de l'Histoire hiéroglyphique.

Les deux fragments suivants, l'Histoire du dauphin et l'Histoire du porcher devenu empereur sont conçus sous forme de récits mêlés d'éléments féeriques. Le premier de ces fragments commence par une conversation du dauphin avec le capitaine du bateau, toute truffée de remarques philosophiques (« de même que la pierre de touche vérifie si un métal est pur ou impur, le temps partage les faits de la vie des mortels en heureux ou malheurex, en dignes ou indignes »). Toutefois l'attrait littéraire réside dans la brève descritpion d'une tempête et de la confusion des matelots. L'auteur semble avoir réellement assisté à une tempête en cette mer Noire qu'il traversa bien des fois en se rendant à Constantinople. Parmi les allégories de l'Histoire hiéroglyphique, le conte du dauphin évoque la passion que met le richard orgueilleux à obtenir les louanges du pauvre. Le riche timonier dédaigne les bons conseils donnés par le pauvre (le dauphin). L'auteur profite de l'occasion pour éduquer ses lecteurs en leur parlant du tropique himerinos (le tropique du Capricorne) et du tropique therinos (tropique du Cancer).

Le troisième fragment répond à des intensions plus précises. Il expose la merveilleuse aventure d'un porcher qui veut voir autre chose que le clocher de son village. Ce porcher arrive aux portes de la ville avec, pour tout avoir, un sac rempli de miettes de pain. Dans l'enceinte de la ville cependant, les dignitaires disputent sur le point de savoir à qui remettre la couronne de l'empereur défunt et décident d'élire pour son successeur le premier homme qui se présentera au lever du soleil devant les portes de la ville. L'auteur fait une description plastique de la rencontre des sénateurs et du porcher proclamé empereur; d'une part le paysan vêtu de ses pauvres hardes, de l'autre les dignitaires venus lui offrir le manteau de pourpre. Promu empereur, le porcher garde son sang-froid mais, loin de se conduire en bon souverain, il garde ses façons de porcher et tyrannise le peuple qui, bientôt, secoue le joug. Il finit par être assassiné dans son lit. La « clef » de l'histoire nous indique qu'il s'agit de l'ennemi de Dimitrie Cantemir, Constantin Brancoveanu, prince de Valachie. Selon Cantemir, Brancoveanu n'avait pas le droit d'accéder au trône, n'étant pas de race princière. Fils de prince, Dimitrie Cantemir estimait que les attributs du pouvoir étaient héréditaires, ou, du moins, qu'ils ne pouvaient s'inculquer que par l'éducation. De là cette formule populaire par laquelle il exprime sa philosophie politique et dont il est probablement l'auteur: un oeuf de corneille couvé par un paon. Plus loin, il déclare par un second proverbe qu'un souverain est tenu d'oublier les anciennes querelles, c'est-à-dire les inimitiés nées avant son accession au trône.

Le quatrième fragment, La révolte des paysans, décrit l'assemblée des insectes se disposant à se soulever en masse contre la classe régnante des bêtes de proie, entendez: des boyards. La guêpe représente les mercenaires; les taons, les frelons, les abeilles incarnent les différentes catégories de personnes dépourvues de privilèges de la société féodale de cette époque; c'est-à-dire les petits propriétaires astreints à l'impôt du sang, la valetaille des boyards, les serfs. Tout ce monde se refuse à reconnaître les décisions prises par la haute assemblée des boyards. Cantemir leur prête une devise révolutionnaire: Mourir pour la liberté et pour le pays est chose plus utile et plus louable que de vivre des siècles dans le deshonneur! » Pareils mots d'ordre où s'exprime l'indignation éprouvée par l'auteur pour la tyrannie féodale, sont assez fréquents dans l'Histoire hiéroglyphique. Les émeutiers ont foi dans l'appui prêté par la chauve-souris, le prétendant au trône, et dans les puissances surnaturelles: la guêpe d'Egypte et la mouche céleste. Ecrivain politique et poète, Dimitrie Cantemir prend nettement leur parti dans ce passage. C'est bien un homme de son siècle, soucieux de l'avenir social et politique de son pays, un véritable humaniste tant par son langage que par sa pensée.

P. P. PANAÏTESCO

ISTORIA IEROGLIFICĂ

(Fragmente)

[Portretul satiric al boierului Mihail Cantacuzino]

Iară în monarhia pasirilor era o pasire care se cheamă Cuconos; aceasta ieste din fire cu socoteală înaltă, cuvîntul vreodată gios să-i rămîie nu priiméşte, însă multe grăieşte, dară puţine isprăvéşte, la mînie iute, la foame nesăturată ieste: dzic că viţelul întreg de-abiia îi ieste de gustarea dimineţii. Iară la ospăţul prîndzului cu taurul şi cu cămila nu se satură. Despre

L'HISTOIRE HIÉROGLYPHIQUE

(Fragments)

[Portrait satirique du boyard Mihail Cantacuzène]

Or, dans la monarchie des oiseaux était un volatile que l'on nommait *Cuconos*, lequel croyait son jugement si parfait que jamais il ne tolérait qu'on le contredise; mais s'il parlait beaucoup, ce n'est que rarement qu'il menait les choses à bonne fin. Prompt à la colère, il était en outre insatiable: en vérité, un veau en son entier lui suffisait à peine pour son premier déjeuner

partea stomahului aşé, iară despre partea sufletului cu multul mai mult nesăţios şi nesăturat ieste; prin olaturile ei altă jiganie nu numai cît a nu vieţui, ce nici a trece fără primejdie poate (că mai pre lesne socotesc şi mai fără primejdie cineva călătorie pre lîngă vîrtopile zmeilor şi bîrlogurile leilor a face să poată decît prin hotarile aceluia a trece carile pururea de foame lăcomiii să chinuieşte). Aceasta pasire, dară, cu mare mînie, mai mult din stomahul tulburat decît din rostul fără sfat, într-aceasta chip cuvintele deodată cu balele îşi stropiia.

[Povestea delfinului]

Dulful ni pe de o parte, ni pe de altă parte de corăbie trecînd, pre gaura ce deasupra capului are atîta pufniia, cît stropii apii în corabie şi în obrazul corăbierului săriia. Corăbieriul dziisă: «Bre, hei, porc peştit şi péste porcit, dulfe, acéste pufnete cui, lăudîndu-te, le arăţi? Au vînt sămănînd, stropii apii în loc de grăunţe arunci?» Dulful răspunsă: «Adevărat, eu vînt samăn şi stropii în loc de sămînţă în corabie arunc. Însă pufnetul mieu în furtună întorcîndu-să, stropii în gîrle curătoare să vor întoarce (că sămînţa vîntului şi grăunţul apii moartea corăbii ieste)». Corăbieriul, rîdzînd, dzisă: «Vîntul a avea sămînţă, şi marea grăunţă pînă acmu însă n-am audzit, macar că cea mai multă viaţă în vînturi şi în ape mi-au trecut». Dulful dzisă: «Eu vîntul am sămănat şi grăunţele apii în corabie am aruncat, iară cine va săcera şi cine a triera vremea va alége (că precum mehenghiul metalurile de curate şi de spurcate ispitéşte, aşé vrémea lucrurilor muritorilor de fericite şi de nefericite, de vrednice şi nevrednice mai pre urmă ivéşte)». Aşédară, dulful cu corăbieriul vorovind şi încă cuvîntul bine nesfîrşind, vîntul crivăţului dinpotriva căii corăbiii a sufla, marea a să înfla şi valurile ca munţii a să ridica începură (căci şi timpul iernii, cînd soarele din tropicul Himerinos spre tropicul Therinos să întoarce era). Corăbieriii, volbura carea asupră le vine şi primejdiia carea în cap li să pune, vădzînd, unii funele întindea, alţii vétrilile strîngea (ce groaza morţii mintea uluieşte şi primejdiia fără de véste toate simţirile amurţéşte). De carea şi bieţii corăbieri cuprindzîndu-să, unii la adînc, alţii la margine mîntuinţa arăta. Aşijderea, unii limanul, carile în dreapta, alţii dosul, carile în stînga aproape era, a apuca să năzuiască dzicea, iară alţii, fierele corăbiii aruncînd, corăbiia să sprijinească învăţa. Într-acesta chip, ei cu chitélele învăluindu-să şi cu socotélele împletecindu-să, holbura corăbiia a învîntiji şi valurile pe deasupra a o năbuşi începură, şi aşe, în mica ceasului, vîntul cel de dulf sămănat

du matin. Et quant à son repas de midi, un taureau non plus qu'un chameau ne parvenaient à apaiser sa faim. Tel, donc, il était quant à l'estomac, mais son âme se révélait plus vorace encore et plus inassouvie; sur les territoires qu'il possédait aucun être vivant ne se pouvait risquer sans courir à sa perte (si bien que chacun estimait moins dangereux de passer près du repaire d'un dragon ou du gîte d'un lion que de s'aventurer en les domaines de celui qu'une faim dévorante sans cesse tourmentait). Et l'oiseau dont je parle vomissait, en même temps que sa bave, des mots qui lui venaient plutôt d'un estomac toujours agité que de son esprit dépourvu de jugement.

[L'histoire du dauphin]

Le dauphin, passant tantôt d'un côté, tantôt de l'autre de la nef, rejetait tant d'eau par le pertuis qu'il avait au front, que le pont de notre embarcation et même le visage du timonier en étaient tout éclaboussés. Alors le timonier de lui dire: «Hé, porc poissonné, ou peut-être poisson porcin, toi, dauphin, qui veux-tu étonner par ce jet que tu lances? Est-ce donc pour emblaver le vent que tu répands des gouttes en guise de semences?» Le dauphin répondit: «C'est vrai, j'ensemence le vent, et les gouttelettes que je lance sont des grains: mon souffle fera lever la tempête, les gouttes se changeront en trombes (car la semence de l'eau jetée dans le remous du vent est la mort du navire). Le timonier, riant, lui repartit alors: «Qu'une semence pénètre le vent et qu'il y ait des graines dans l'eau de la mer, voilà ce que jamais encore je n'ouïs dire, malgré que j'aie passé le plus clair de ma vie sur l'onde et dans le vent.» Le dauphin reprit: «Moi, j'ai simplement ensemencé le vent et jeté des grains sur le pont de la nef; quant à celui qui récoltera et qui vannera, c'est le temps seul qui va en décider (car de même que la pierre de touche vérifie si un métal est pur ou impur, de même le temps partage les faits de la vie des mortels en heureux ou malheureux, en dignes ou indignes).» Et tandis que le dauphin et le timonier devisaient ainsi, et avant qu'ils eussent dit tout ce qu'ils avaient à dire, voilà que l'orage se déchaîne contre le navire, que les vagues de la mer montent comme des montagnes (car c'était l'hiver, et le soleil se déplaçait du tropique Himérinos vers le tropique Thérinos). Les marins, voyant la tempête qui soudain les enveloppait et le danger qui les menaçait, se précipitèrent les uns sur les cordages pour les affermir, d'autres sur les voiles pour les serrer (car la terreur de la mort fait perdre les esprits et un brusque péril engourdit tous les sens). C'est pourquoi les pauvres marins cherchaient le salut de tous côtés, les uns au fond du navire, les autres en s'agrippant au bordage; enfin, ceux qui se croyaient près du rivage espéraient y parvenir et se dirigeaient vers le point qui leur semblait le plus proche, par l'arrière, par la gauche ou par la droite, alors que d'autres, jetant l'armature, pensaient équilibrer l'embarcation. De cette façon, s'embrouillant dans leurs pensées, se trompant dans leurs calculs, ils furent emportés par la tourmente et écrasés par les vagues immenses. En peu de temps, le vent semé par le dauphin — souffle devenu orage —

din pufnet vivor şi din stropitură gîrle înluntrul şi pe deasupra vasului izvorîră, carea, cu undele fierbînd şi amestecîndu-să, din faţa apii în fundul mării să muta (că corăbiierul, carile în linişte furtuna nu socotéşte şi găuricea carea piştéşte cu vreme nu călăfătuieşte, în abur, vivor şi în picătură apă fără măsură află).

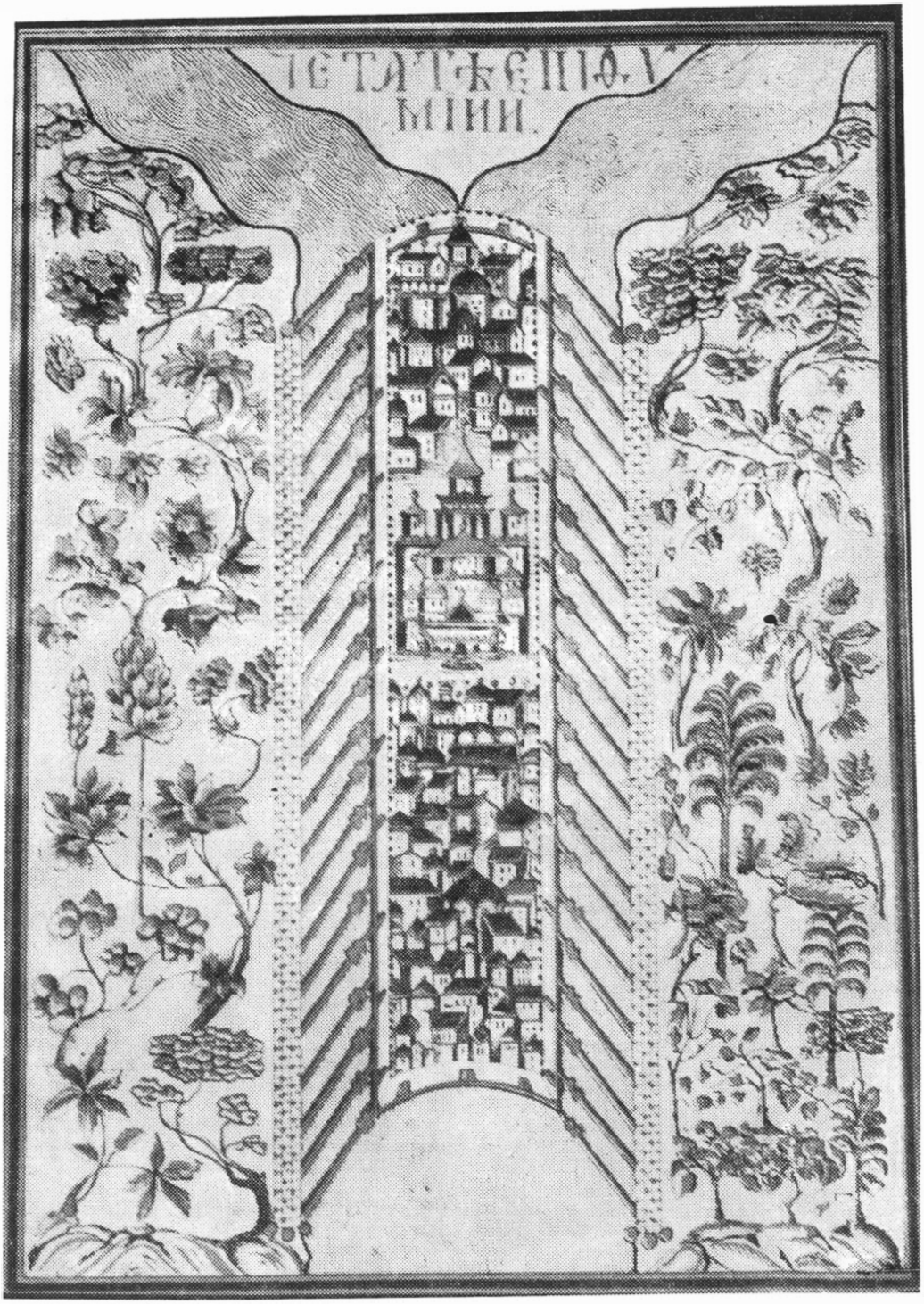
[Povestea porcarului ajuns împărat]

Odînăoară, frate, era un păstoriu de rîmători carile cu simbriia a tot satului în carile lăcuia din dzi în dzi viaţa îşi sprijeniia. Acesta în proastă viaţă ca aceasta dzilele petrecîndu-şi nici cu audzul fără grohăitul porcilor, nici cu viderea fără prostiia satului aceluia, altă ceva învăţasă. Iară într-o dzi, cu altul (carile din cetate viind, pre acolea a tréce i să tîmplase) în voroavă cădzind, pentru numele cetăţii în urechile porcariului să sună. Deci cetatea, ce şi cum ar fi, nicicum în mintea lui să încapă nu putea, ce fantaziia, uneori ca un cuptoriu, alteori ca un cotlon, iară alteori ca pre o gură de dobitoace i-o zugrăviia (că fantaziia la proşti céle vădzute numai a închipui poate). Deci cum şi ce ar putea fi cetatea ca să să înştiinţedze, cu pofta aprindzindu-să, rîmătorii în cîmp pustii lăsind şi oarece fărmuşuri de pîne carile cu sine avea, în glugă luînd, pre drumul pre carile drumăţul vinisă vîrtos purceasă. Aşé, într-acea dzi până în sară călătorind, unde întunérecul îl apucă, acolea popasul şi masul îşi făcu (ce norocul şi pre porcariu, şi pre olariu tot cu orbime caută) carile pre purcariu aproape de porţile cetăţii şi de norocirea ce-l aştepta adusése. De vréme ce împăratul carile acelor olaturi stăpîniia şi într-acea cetate împărăţiia în dzua ce trecusă dintre numărul viilor ieşise şi moştinitoriu din trupul său nelăsind, între domnii şi senatorii aceii monarhii, cine în scaun s-ar sui, mare dihonie şi zarvă să făcu (căci la stăpînire toţi vrédnici să socotesc, iară la supunere nici unul de bunăvoie priiméşte). În scurt, nicicum unul altuia al doilea socotindu-să, cu sfatul de obşte aleasară ca a doua dzi, pre poarta cetăţii, carea spre răzsărit caută, să iasă, şi ori pre cine mai înainte, veri din streini, veri din cetăţéni, pre cale ar tumpina, pre acela la scaunul împărăţii (i) şi la coroana monarhiii să-l ridice. Deci după sfatul de cu sară, de dimineaţă sculîndu-să (căci nici norocul porcariului dormiia), lîngă drum pre porcariu din pajişte sculîndu-să şi la urduroşii ochi cu mînule frecîndu-să, aflară, pre carile îndată cu cinste ridicîndu-l şi din rufoase sucmane în porfiră primenindu-l, în lectică împărătească îl aşedzară şi cu mare alaiu pînă la curţile împărăteşti petrecîndu-li după obicéiul locului, céle ce să cădea ţeremoni, spre încoronarea lui făcură, de unde s-au luat cuvîntul carile să dzice: (Sara ghigariu, dimineaţa spătariu). Porcariul, uneori vis, uneori păréré, alteori ca o basnă de povéste lucrul carile aievea şi adevărat să făcusă a fi i să părea. Iară unul dintre senatori către alalţi dzisă: (Célea ce norocul face, nici mintea, nici soco-

et les gouttes transformées en torrent, se ruèrent sur le navire qui, brassé par le bouillonnement de l'eau, passait de la surface au tréfonds de la mer (car le marin qui, par temps calme, ignore la tempête possible et ne calfate pas la petite voie d'eau ouverte dans sa coque, trouvera dans un souffle le germe de la tempête et dans une goutte d'eau le début d'une trombe).

[Histoire du porcher devenu empereur]

Il y avait jadis un gardeur de pourceaux qui était payé par tous les habitants du village où il menait sa pénible existence. Et ce porcher, dans sa vie misérable, ne savait rien faire d'autre qu'écouter le grognement des porcs et voir la bêtise de son village. Mais voici qu'un jour, rencontrant un homme qui, venu de la cité, passait par hasard dans ces parages, il se prit à lui parler. Entendant prononcer le nom de la grande cité, le porcher ne parvenait pas à imaginer comment elle pouvait être: sa fantaisie la lui faisait voir tantôt comme un four, tantôt comme la niche d'un poêle, tantôt encore comme la gueule d'une bête immense (parce que la fantaisie des gens stupides ne peut se représenter que des choses déjà vues). Or donc, pour se faire une idée de ce que pouvait être cette cité, ayant l'envie soudaine de la connaître, l'homme abandonna ses cochons dans les champs et, emportant quelques croûtons de pain dans son capuchon, s'éloigna d'un pas vigoureux sur le chemin par lequel était venu le voyageur. Ainsi, marchant tout le jour, il ne fit halte que le soir venu (car pour le porcher comme pour le potier, la chance est aveugle). Or, il se trouvait que l'endroit où il passa la nuit fût aux portes mêmes de la cité et du bonheur auxquels il devait parvenir. Comme en ce jour même l'empereur qui régnait sur toute la contrée et sur cette grande cité avait trépassé sans laisser d'héritier, les grands de la monarchie et les sénateurs se demandaient qui allait occuper le trône. Et cela fit un grand trouble et une grande agitation dans le pays (car chacun se croit digne de régner et aucun ne veut accepter de se soumettre à quelque autre). Bref, nul ne considérant qu'il pourrait être le second, ils se réunirent et décidèrent de se rendre tous, dès le lendemain, à la porte de la cité qui ouvrait sur le Levant, et de porter au trône le premier étranger qu'ils rencontreraient. Donc, ayant ainsi décidé, la veille ils se levèrent de bon matin (car la chance du porcher ne dormait pas non plus). Et tandis que ce dernier, étendu dans l'herbe, au bord du chemin, s'éveillait en se frottant les yeux, les sénateurs et les grands de l'empire l'aperçurent. Lui retirant ses vêtements rudes et déguenillés, ils le couvrirent de porphyre et, lui faisant prendre place sur une litière impériale, le ramenèrent à la cour en grand cortège, comme il est d'usage en cette cité, et procédèrent aux cérémonies habituelles du couronnement. C'est depuis ce jour que l'on dit, dans le peuple: « Le soir berger, le matin seigneur. » Le porcher s'imaginait tantôt rêver, tantôt délirer, tantôt vivre un conte merveilleux, mais en aucun cas il ne croyait à la réalité de ce qu'il voyait et faisait. Et l'un des sénateurs disait à l'autre: « Ce que noue la chance, ni l'intelligence, ni la raison



Une page manuscrite en roumain de « l'Histoire Hiéroglyphique »

teala a desface poate), însă (Oul cioarăi, de pieptul păunului o mie de ani de s-ar cloci, din găoace tot de cioară, iar nu de păun puiu va ieşi), în care chip şi împăratul acesta cu vréme nu la ce nărocul l-au adus, ce spre ce firea l-au născut va arăta, şi această a mea prorocie nu din deşartă fantazie scornită să o socotiţi, ce aminte cuvintele şi faptele îi luaţi. Că iată, îndată ce la putérea împărăţiii s-au suit, nu de omenie, ce de porcie s-au apucat, de vréme ce, pre cîţi în satul în carile porcii păştea, pentru ceva pizmă avea, pre alţii a-i izgoni şi cu alte féliuri de pédepse a-i domoli au stătut. (Că stăpînul nou după pizma véche a izbîndi spurcat lucru ieste). Şi adevărat că împărăţiia acéia pînă mai pre urmă, de tiraniia lui, la mare primejdie de pohîrnire sosind şi acum ca un pojar în fînul uscat răutatei în toate părţile lăţindu-să şi ijdărîndu-să, tuturor lucru nesuferit a fi să cunoscu. Şi aşé, cu toţii sculîndu-să, în aşternutul unde cu féliu de féliu de de spurcăciuni să tăvăliia aflîndu-l, şi dzilelor şi tiraniii sfîrşit îi pusără.

[Răscoala ţăranilor]

Şi aşéşi eu încă acolea fiind, o viespe sosi, carea de mare adunarea muştelor şi a ţinţarilor véste adusă şi precum de acéste a pasirilor şi a jiganiilor adunare de véste luînd, tare între dînsele vîziia, dzicînd: Sculaţi, fraţi, şi mărgînd, viespilor ştire să dăm, pre tăuni şi pre gărgăuni împreună să ridicăm şi cu toţii la prisaca albinelor să ne adunăm, unde, de obşte sfătuindu-ne, să alégem şi să căutăm cu ce privileghie Vulturul tuturor zburătoarelor a stăpăni şi cu ce mijloc numai o monarhie la toţi a să numi şi a fi ar putea. Că precum din lume audzim, lucrul acesta nici Liliecii a priimi n-au învoit, dară noi cu cît mai gios decît Liliiacii şi cu cît mai puţine decît toate zburătoarele vom fi? Şi cum cu singură numai tăcérea spre robie şi supunere vécinică ne vom lăsa? Ba, fraţilor, o dată cu capul lucrul acesta nezbîndit să nu lăsăm! Că spre aceasta, precum viespea egipţilor, aşé musca ceriului agiutătoare şi scutitoare ne va fi (că pentru slobodzenie şi moşie cu cinste a muri, decît prin mulţi véci cu necinste a trăi, mai de folos şi mai lăudat ieste).

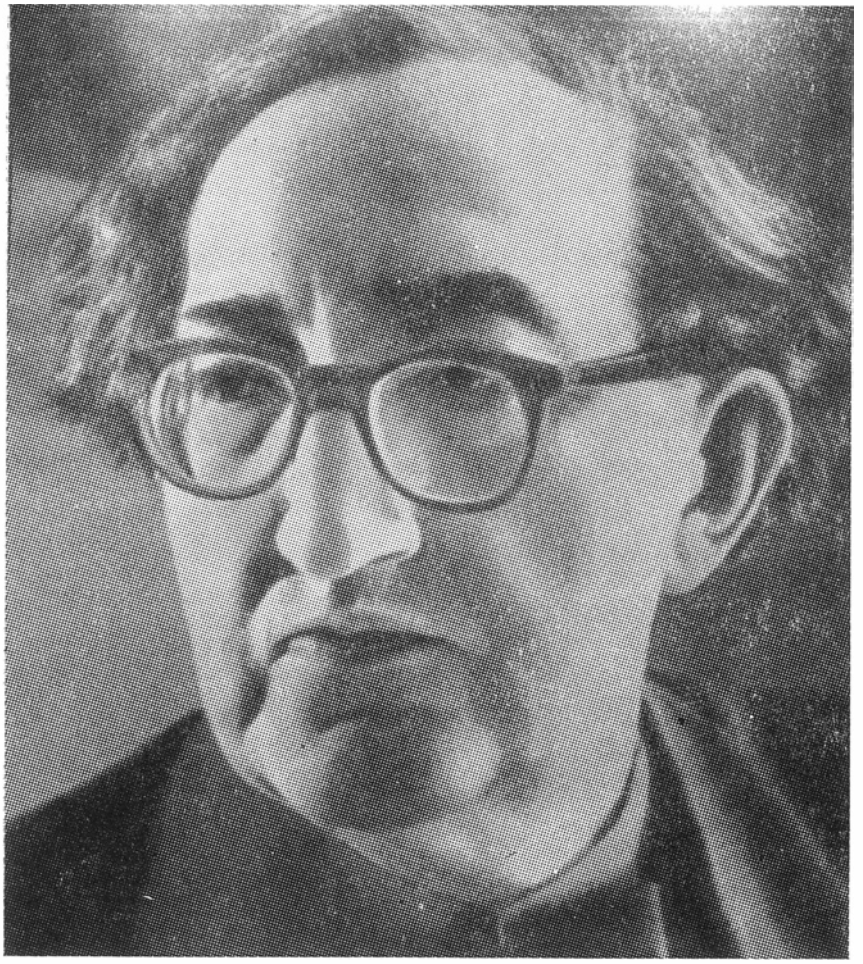
ne peuvent le défaire »; mais, d'autre part, « l'œuf de corneille peut bien être couvé mille ans par un paon, c'est toujours une corneille et non un paon qui sortira de sa coquille ». Et c'était vrai, puisque cet empereur, au bout d'un temps, se montra non tel que l'avait fait la chance, mais tel que la nature l'avait d'abord créé. Et ce que je dis là n'est pas vaine fantaisie, croyez-le; tels sont, en vérité, les faits que vous devez connaître. Car, aussitôt monté sur le trône, ce n'est pas comme un empereur, mais comme un porcher que notre homme se conduisit. Il accable de sa haine en premier lieu les gens du village où il avait gardé les cochons et auxquels il en voulait (parce que le maître récent n'oublie pas ses anciennes rancœurs, mais c'est là une chose ignoble). Et il est également vrai que l'empire tout entier finit par courir, à cause de lui, les plus grands dangers, car tel un incendie qui se propage dans le foin sec, la méchanceté de l'empereur s'étendit de tous côtés et devint odieuse à chacun. C'est pourquoi tous se soulevèrent, le surprirent au fond de son lit, où il se vautrait dans les vices, et mirent fin à ses jours et à sa tyrannie.

[La révolte des paysans]

Ainsi, tandis que j'étais là, une guêpe arriva, qui annonça une grande assemblée des mouches et des moustiques. Et comme elle apprit en même temps qu'une réunion était tenue par des oiseaux et autres bêtes, elle passa de l'un à l'autre en bourdonnant et leur dit: « Debout, frères, allons dire aux guêpes, aux taons et aux frelons de se soulever, allons éveiller les abeilles au rucher, tenons-y conseil tous ensemble et tâchons de voir et de savoir par quel privilège l'Aigle s'est institué le maître de tout ce qui vole, et comment et de quel droit une seule monarchie peut commander à tous. Car nous avons entendu dire de par le monde que les chauves-souris elles-mêmes refusent de se soumettre aux ordres d'un seul, et en quoi sommes-nous inférieurs aux chauves-souris et aux autres volatiles? Nous laisserons-nous donc réduire en esclavage et en éternelle soumission sans protester? Non, mes frères, jamais nous ne tolèrerons pareille chose! Et dans ce but, tout comme la guêpe des Egyptiens, la mouche céleste nous sera protectrice et assistante (car mourir pour la liberté et pour le pays est chose plus utile et plus louable que de vivre des siècles dans le déshonneur.

Traduit par Constantin Bořănesco

Un autographe de Dimitrie Cantemir apposé sur un dictionnaire gréco-latin figurant dans sa bibliothèque



PERPESSICIUS

À 75 ANS

PERPESSICIUS, de son vrai nom Dumitru D. Panaïtesco, né à Brăila (port sur le Danube) le 22 octobre 1891, y fit ses premières classes et y suivit les cours du lycée. Licencié ès lettres et philosophie, il se consacra de longues années durant à l'enseignement scolaire en province, puis à Bucarest. Après avoir débuté par des vers dans la revue « Cronica » (1915) dirigée par Tudor Arghezi et Gala Galaction, il atteignit à la notoriété proprement dite à l'issue de la Grande Guerre à laquelle il avait pris une part active. Auteur de deux volumes de poésies, *Le Bouclier et le Brancard* (1926) et *Itinéraire sentimental* (1932), Perpessicius acquit, tant parmi les gens de lettres que dans les larges masses, une double réputation de chroniqueur subtil et dévoué de l'actualité et de chercheur passionné du passé littéraire roumain.

Depuis il n'a jamais cessé de travailler au même rythme et de conférer à tous ses ouvrages ce style enchanteur fait de grâce, de détails évocateurs et de digressions aux effets inattendus, quel que soit le sujet abordé: littérature contemporaine, classiques roumains ou étrangers, poésie française (notamment la poésie symboliste et fantaisiste), littérature latine. Citons au hasard: son *Anthologie de la poésie actuelle* (1928) en collaboration avec Ion Pillat, la série des *Mentions critiques* (l'une en cinq volumes, la seconde en trois volumes), *De Chateaubriand à Mallarmé* (une anthologie de critique littéraire française), *Dictando divers* (1940), *Le Journal d'un lecteur* (1944), *Mentions d'historiographie littéraire et folklorique* — 1948—1956 (1957), *Nouvelles mentions d'historiographie littéraire et de folklore* — 1957—1960 (1961), *Nouvelles mentions*

Poèmes:

KALPHA-DÈRE, EN AUTOMNE

À TUDOR VIANU

L'automne a revêtu de sa mélancolie
Kalpha-Dère et ses clairs coteaux aux pics dorés,
Et ses champs, çà et là bénis de centaurée,
Et ses gens que poursuit l'angoisse et l'agonie.

Au fond des vallons — comme dans un marais fermé
Dont l'onde vierge nul navire ne troubla —
Parmi les tentes blanches, nénuphars du Java,
Nous rêvons de grands cieux ouverts et dévoilés.

On sent dans l'air un doux parfum d'azyme chaude.
Le vent me porte, au bas de la vallée, toujours
Vers la dalle couverte de mousses et de velours
Où rêvent des couleuvres aux couleurs d'émeraude.

La vue est riche et pleine. Les collines pataudes
Jettent des ombres — tels des stores qu'on descend —
Sur les grands tournesols, phares blonds et brillants,
Et sur le chanvre qui redresse sa pagode.

Les blonds maïs en fleur dressent leurs pyramides
Blondes aussi. Les papillons, cordon mouvant,
Ceinture vagabonde, s'attristent en pensant
A leur captivité en closes chrysalides.

Un ballon captif monte. On dirait la corolle
D'un grand saule pleureur. Il dépiste la place
De l'ennemi. En plein pollen d'or il embrasse
Tout le décor. Les bombes lui feront auréole.

Nos dernières cigognes déplient, dans ces cieux
De sang, un drapeau noir de deuil et de douleur.
Leur vol scandé au rythme de quelque mitrailleur
Les mène en des pays meilleurs, aux cieux plus bleus.

Un vol de sansonnets, très paresseusement
Chevronne l'air qui vibre comme cordes de harpe.
Un second vol arrive, se courbant en écharpe,
Comme pour soutenir le poids du soir tombant.

---

d'historiographie littéraire et de folklore II — 1958—1962 (1964). Enfin — « last but not least » — ses vertus multiples: esprit de finesse, érudition et ténacité de bénédictin mises au service des recherches les plus variées, nous découvrirent une intarissable source de délices livresques et artistiques dans l'édition qu'il donna de l'œuvre de Mihaï Eminesco (manuscrits inclus). Le Prix d'Etat de la République Socialiste de Roumanie a récompensé cette tâche noble et difficile à laquelle cet admirateur fanatique du grand poète se voue depuis 1939. Il a fait paraître déjà six volumes. Membre de l'Académie, directeur du Musée de la littérature roumaine, Perpessicius surveille actuellement la réédition de ses œuvres dans le vaste champ desquelles la *Revue Roumaine* a glané, à titre de modeste hommage et de simple exemple, deux poèmes: *Kalpha-Dère en automne* (« Le Bouclier et le Brancard ») et *Academicus Amor (Itinéraire sentimental)*; des articles: *Une correspondante valaque de Jules Laforgue* (« Le Journal d'un lecteur »), *Le Livre des poèmes inépuisés* (« Nouvelles mentions d'historiographie et de folklore »), le *Roman d'une édition* (« Nouvelles mentions d'historiographie et de folklore »). Nous reproduisons également l'article publié par le critique Şerban Cioculesco dans la revue « Lupta de clasă » (n° 12, 1965) au moment de la parution du second volume de *Nouvelles mentions d'historiographie littéraire et de folklore*. Puisse notre propos offrir aux lecteurs une image éloquente, quoique sommaire, de la méthode, du style critique et de la physionomie morale de l'écrivain que nous célébrons aujourd'hui.

Dans les nuages, gargouillant de sang, le vieux
Soleil guillotiné s'effondre lentement.
Et le ballon captif l'imite, gravement,
Comme si, solennel, il descendait des cieux.

Le soir, ouvrant ses bras, commence à se montrer.
Il vient à pas de loup, craignant cette lumière
Qui semble encor brûler là-bas dans la chaumière.
Puis jette brusquement sur le jour un filet.

On entend des musiques sourdre de la verdure.
C'est le grillon qui crisse. On dirait une Parque
Donnant un dernier tour à son rouet qui marque
D'une quelconque vie la sinistre coupure.

Par-dessus la vallée qui vibre et qui frémit
Se lève un vrai ballon captif: la lune pleine.
Au long des vaux, avec ses lumières amènes,
Elle étale une étole d'or, de paix et d'oubli.

Autel où j'ai brûlé, je quitte tes flambeaux
Et ta dalle de nuit, pour, calme, retourner
Aux tentes, qui blanchissent les fonds de la vallée
Lys semés par la lune aux bouches des tombeaux.

ACADEMICUS AMOR

À UNE DOCTE VIERGE

Vivez, si m'en croyez, n'attendez à demain
Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie
Ronsard

Le souffle du printemps, les faisceaux de soleil,
Du lilas les baisers roses, blancs, violets,
Les chataigniers en bras de chandelier, n'éveillent
Point en toi de Ronsard le célèbre sonnet?

Naguère,
Voltaire contemplant ses étagères
de poussiéreuses encyclopédies
Avait dit que tout temps, oui, même celui-là
Méritait qu'on l'aimât;
Ne sens-tu pas qu'il a menti?
Et ne le vois-tu pas sourire, et son cœur battre
Quand, par-dessus son immobile plâtre,
Il pense à la « Pimpette » de jadis?

Comment peux-tu rester à lire, insouciante et sage,
Clouée sur ta chaise, tel un navire en détresse
Faisant dans le déluge du printemps naufrage?
Comment la lumière ne blesse
Tes yeux fixant le sablier?
Et les battantes paupières effrayées
Comme feuilles de peuplier?

Pourquoi laisser tes innocents regards s'étioler
Sur la page jaunie où ton penser s'enfonce?
Pour arriver à te laisser prendre en pitié
Par les fantômes du Hadès, par les semonces
D'une Didon que tu contemples sans réponse.

Que peuvent te conter Laure, ou Béatrice,
Ombres des cimetières d'histoire littéraire?
Pense aux pétales odorants de jadis,
Pense aux parfums perdus d'hier,
Dont deux pages de livre écrasent le calice.

Ce livre, ferme-le ! Le laisse inachevé,
Et descends sous cet arc couronné de glycines.
Regarde-les fleurir et s'encapuchonner,
Puis pleure tendrement leur future ruine.

Les fleurs finissent vite leur courte session.
Par contre, en de plénières séances sous Coupole,
Les académiciens se font réception
Avec force discours, louanges, auréoles,
Et tous les bons immortels morts
Sont remplacés par d'autres immortels vivants encor.

En français par D. I. SUCHIANU

Textes critiques

LE LIVRE DES POÈMES « INÉPUISÉS »

Tout lecteur auquel Tudor Arghezi fit la faveur de dédicacer un volume sait bien sur quelles balances lilliputiennes l'auteur des Mots justes *pesa ses syllabes, dans quels nectars il les fit macérer, de quel aiguillon, tout ensemble fragile et généreux, il les grava sur la page de soie ou de velin de son exemplaire. Cette délicatesse — aussi spontanée que savamment calculée — est bien dans la tradition de celui qui aiguisa sur un tour de platine le « crayon » des subtilités diaphanes, et elle ne fait certes pas défaut à la dédicace publique et autographe de la « préface » dont Tudor Arghezi pare le premier volume de cette longue série d'*Ecrits *où il a décidé de recueillir les fruits artistiques de sa longévité bénie. Nous disons les « fruits » et non les « œuvres » car ce mot lui déplaît pour des raisons qui sont autant d'épigrammes et dont on aurait mauvaise grâce de ne point convenir: « On a renoncé au titre général, si orgueilleux et si fat,* d'Oeuvres, *pour en adopter un plus proche de l'objet: celui d'*Ecrits, *ce que ces pages sont en effet. Oeuvre, Création, Maîtrise — ces grands mots effarouchent le labeur et la timidité; on en use pour consoler les variétés minuscules et dresser le socle de la statue future... » Si cette leçon de modestie, venant d'un grand maître de la littérature comme Tudor Arghezi, enchante et satisfait en un temps où le moindre rimailleur se languit de l'Olympe, on s'inscrit nettement en faux contre les mots suivants, quelque coquetterie qu'on puisse y voir pour une raison ou une autre: « Le présent volume peut être épuisé par la réédition. »*

Le premier tome des Ecrits *réédite, dans l'ordre de leur parution, le volume par lequel Tudor Arghezi débuta,* bibliographico sensu, *voici quarante ans,* Mots justes, *puis:* Fleurs de moisissure, *le poème allégorique* Alléluia *contenant l'histoire du sculpteur et de la nouvelle Galatée qui, « vivante et nue », s'élève dans les cieux à l'instant précis où son créatuer se décide à la sacrifier. Autant de poèmes pas le moins du monde « épuisés » et dont les parfums, loin de se dissiper, ont gagné en vigueur tout au long des ans à force d'être transvasés d'une édition dans l'autre. Il serait malaisé de préciser le chiffre atteint par les éditions des deux premiers volumes et par leur tirage total, mais en tenant compte des deux dernières éditions (celle de 1959 et l'édition définitive) sur papier bible, et des trente mille exemplaires au moins des deux tirages, il nous est loisible de nous faire une idée de l'immense diffusion de la poésie d'Arghezi et de l'avidité qui pousse le lecteur à attendre, à adopter, à assimiler, à faire valoir chaque vers, nouveau ou réédité, chaque poème, chaque plaquette et chaque commentaire jaillis de la plume miraculeuse de Tudor Arghezi. Voilà qui est du reste parfaitement explicable.*

Lorsqu'en 1927 parurent pour la première fois les Mots justes, *Tudor Arghezi, loin d'être un débutant inconnu dans l'acception habituellé du mot, était un écrivain d'une personnalité nettement marquée, une vieille connaissance des lecteurs car il avait à son actif au moins trente ans d'exercice poétique et une oeuvre non moins brillante de journaliste, de critique théâtral, de commentateur politique et de pamphlétaire vigoureux et acerbe. En réalité ses débuts furent la consécration de longs succès périodiques et le signe d'une présence soutenue, continue dans le monde de l'édition. Les cycles de poèmes, les poèmes en prose, la littérature pour enfants, les romans, les* Billets du Perroquet, *les «tablettes », et parallèlement le rythme soutenu de son activité journalistique, sont autant de preuves que les années précédant ses débuts furent des années de travail, d'élaboration et d'enrichissement dont la richesse était appelée à nourrir d'innombrables publications mémorables. La violente irruption d'originalité et de poésie qui, dans ce premier volume de Tudor Arghezi, ébranlait l'inertie de maints universitaires officiels ne pouvait pas ne point les troubler profondément et lui susciter des adversaires. A plus d'un demi-siècle de distance c'était, en réalité, l'alarme et la mobilisation provoquées au cours du dernier quart du XIXe siècle par l'ascension d'Eminesco, qui se renouvelaient. Mais, tout comme alors, les centurions ne firent point défaut; la jeune garde*

des écrivains et des lecteurs, conquis par les charmes en tout point inattendus d'une poésie protéique, prit les armes, livra des batailles, repoussa des attaques et s'enorgueillit quand enfin elle vit le succès couronner son attente et le chantre de ses rêves d'art fermement instauré dans le cœur et la conscience des larges masses d'admirateurs.

C'est tout juste si le passé avec ses injustices, ses tracasseries et sa vaine agitation hante encore, du fond de ses lointains difformes, quelque histoire de la littérature.

De nos jours, comme le dit avec une judicieuse insistance Mihai Beniuc dans la préface de l'édition parue en 1959, « Tudor Arghezi est le plus grand poète roumain vivant, un écrivain dont l'œuvre est digne de s'inscrire dans l'orbite des valeurs universelles. »

C'est ce que le premier volume des Ecrits *(ces* Mots justes *réédités, à l'inaltérable fraîcheur), confirme et illustre par chacun de ses vieux et glorieux poèmes. Car, — tous les exégètes en conviennent — la poésie et l'art poétique de Tudor Arghezi ont eu beau s'épanouir et se perfectionner d'un volume à l'autre, ils se révélèrent tout entiers, avec leurs thèmes, leurs gradations infinies et le raffinement des mille facettes de son métier, dans ces* Mots justes. *Le poète drapé dans son attitude, le penseur dont l'art devait se cristalliser dans les deux grands cycles ultérieurs,* Hymne à l'Homme *et* 1907, *le voilà déjà préfiguré dans le poème liminaire des* Mots justes, *dans le* Testament *ou dans* le Prince *et surtout dans la série des* Psaumes *à la disposition symétrique comme des trépieds d'argent.*

Ce combat de la « foi » et de « l'incroyance », combat du cœur et de l'intelligence, il le livre avec une humble piété, dût-il revêtir l'armure de l'iconoclaste. Parfois sa prière est, selon la tradition, sage et calme: « Tu m'as oublié dans mon coin/ Et je me tue de travail et je saigne. / Seigneur, envoie-moi, un signe de loin, Quelque jeune ange de temps en temps/ Dont la blancheur des ailes frémisse au clair de lune /. Et m'apporte à nouveau la bonne parole » — *D'autres fois c'est la confession impuissante du « bandit du ciel » rebelle qui s'apprête à piller le ciel mais qu'une voix jaillie des ténèbres arrête à temps:* « Et moi qui, en secret, convoitais tes richesses / Je t'entendis me dire que c'était interdit ».

Et toujours, la soif inextinguible et jamais assouvie de pénétrer le mystère des indéchiffrables secrets: « Maintenant que nous voilà tout seuls dans ta grande histoire/ Je me mesure à toi / Sans prétendre remporter la victoire / Je veux te toucher et hurler: *Il existe !* »

Ces Mots justes, *à l'instar de la flûte de Pan, chantent sur plusieurs modes, également prestigieux, encore que plusieurs soient païens. Les poèmes d'amour de Tudor Arghezi, depuis les stances sataniques des* Agathes noires *jusqu'à* Morgenstimmung *et* Ossements perdus, *parlent d'un fantasme insaisissable pareil à la « passante » du poème baudelairien* (« O, toi que j'eusse aimée, / O toi qui le savais ») *sur les traces de laquelle le poète effeuille les asphodèles les plus délicats de ses vers:* « Pourquoi as-tu chanté? Pourquoi t'ai-je entendu? / Tu t'es dissipée en vapeurs avec moi — unis tous deux sous les voûtes / Je venais d'en haut, tu venais d'en bas / Tu venais de chez les vivants, et moi de chez les morts. »

Le miniaturiste qui allait se révéler dans la Foire d'Aldébaran *est préfiguré dans* Berceuse pour Mitzoura *ou dans un distique:* « Et dans la flûte de verre du pinson / les chatons s'amusent avec les cabris » *dont les suggestives vertus valent quelque description complète de Buffon. Quant à la puissance plastique que ce potier de race prête au torse inoubliable modelé dans l'argile des « paroles adéquates », qui ne se rappelle les « chagrins » du diacre Iakint qui, en dépit de la censure divine, sont si peu tristes car,* « Dans sa cellule, l'autre nuit / S'est attardée une jeune fille bien vivante / Aux seins durs, à la cuisse fine / De flûte florentine / Et Dieu, qui voit tout/ Au petit jour, à cinq heures et demie / Tandis que derrière le rideau, elle guettait le moment de sortir/ Dieu la vit du haut du ciel ».

Et ces terreurs des Confessions, *et cette poésie surnaturelle de* Cache-cache, *et ce merveilleux chant de* Nostalgie terrible (Ah ! Du jour qu'il m'a aimée/ J'ai perdu la tête/ Ses lèvres de fantôme sont glacées / Ma vie a perdu sa raison d'être ») — *et ces innombrables poèmes que les années, loin de diluer, ont concentrés, dont tous les arômes se retrouvent intacts dans ce premier tome, d'une facture superbe, des* Ecrits *et dont personne n'a exprimé l'immortalité avec une intuition plus nette que Tudor Arghezi lui-même en deux vers de son* Hymne à l'homme: «Ta main écrit une parole qui restera immortelle / Dans les innombrables siècles futurs ».

LE ROMAN D'UNE ÉDITION

Ni les livres de classe, ni ces éditions de nos classiques que l'on pouvait trouver voici un demi-siècle ne cherchaient à se parer d'autographe. Cette mode ne s'instaura que bien plus tard. Elle n'était pas davantage suivie par les écrivains qui venaient parfois nous lire des passages de leurs œuvres ou tenir une conférence sur la scène du théâtre de notre petite bourgade danubienne. Notre admiration était plus discrète. On n'avait pas encore inventé le stylo et les hôtes de nos matinées littéraires pouvaient quitter sans risques le royaume d'Euterpe. Les applaudissements par lesquels nous avions accueilli les inflexions uniques de la diction de Mihail Sadoveanu, la litanie psalmodiée des alexandrins de Iosif et le troublant mystère de la Mort du narcisse *dans ce roucoulement de pigeon refoulé de Dimitrie Anghel suffisaient à notre enthousiasme. Le seul autographe qui fît notre orgueil était celui de notre professeur de littérature, que nous nous attachions à reproduire à la perfection, dûment calligraphié à l'encre rouge, sous la meilleure note de notre composition trimestrielle. Les muses ne nous avaient point encore visités en ce temps, mais la bonne opinion de notre professeur, et, plus encore, notre communion, sous les espèces du livre, avec nos grands maîtres du verbe et de l'eurythmie nous faisaient soupçonner leur présence alentour. Je n'ai pas encore oublié l'émotion qui nous étreignit lorsque notre maître de latin nous jugea dignes de traduire en vers telle satire d'Horace. Nous déclinâmes néanmoins ce trop grand honneur. . .*

Mon premier contact avec l'écriture d'Eminesco remonte à près d'un demi-siècle, à ma première année de faculté, et il n'est étranger ni au climat universitaire, ni à la phase, en quelque sorte évoluée, que traversait le phénomène Eminesco. L'impulsion ne pouvait nous être donnée ni par le professeur Ovid Densuşianu, éminent romaniste qui nous initiait tant aux secrets des nouvelles littératures romanes qu'à ceux de la philologie, ni par Ion Bianu, érudit qui, avec Nerva Hodoş, éditaient la Bibliographie du vieux roumain, *ni par Dumitru Evolceano, asservi à la critique du texte de la dernière édition de Lucrèce, ni par Ion Bogdan, ce slavisant averti dont les cours élégants de paléo-slave conféraient un charme tellement inédit à nos pensées que nous le quittions à regret à la fin de l'unique année de rigueur. Ce qui n'était pas le cas pour l'autre année obligatoire, celle du professeur Dimitrie Onciul qui, réplique dilatée d'Héphaïstos, affectait des façons jupitériennes et que les fascicules lithographiés de son cours d'Histoire des Roumains remplaçaient avantageusement la plupart du temps. L'esthétique et la littérature nous étaient enseignées par le critique Mihail Dragomiresco qui, à cette époque, avait renié Maïoresco. Ancien rédacteur des «* Convorbiri literare *» il dirigeait à ce moment-là les «* Convorbiri critice *», revue où il déployait sur plusieurs pages les leçons qu'il faisait aux cours de travaux pratiques. Si, comme il arrive souvent dans les unions intellectuelles, il avait rompu avec Maïoresco par suite d'une capricieuse incompatibilité d'humeur, de profondes divergences de structure le séparaient aussi de Gherea et de toute la critique matérialiste sous quelque aspect qu'elle se présentât, car Mihail Dragomiresco était un fanatique de l'esthétisme intégral, et ne s'intéressait à rien en dehors de l'acte même de création. Pallas Athênê avait beau jaillir, en un moment de congestion suprême, du crâne du Zeus Olympien, le chef coiffé du casque, ses armes scintillantes à la main, notre professeur ne voulait, à aucun prix, entendre parler de la migraine météorologique assimilée par les savants à la foudre, ni d'autres explications du même ordre. Seule l'intéressait la statue telle que l'avait créée le sculpteur divin et qui se suffisait à elle-même. Il n'eût pas consenti à franchir d'un pas le cercle magique qu'il avait tracé autour du Chef-d'œuvre. Cette intransigeance explique tant ses erreurs, que ses actes de courage. La campagne qu'il mena pour la défense de* Manassé, *la pièce de Ronetti Roman dont il reconnaissait la valeur dramatique et qu'il s'efforçait d'arracher aux remous des combats politiques, ne compense cependant pas les excès de son système trichotomique, développé dans sa* Théorie de la poèsie, *qui lui servirent à torturer d'innombrables séries d'étudiants dont il étouffait l'élan critique, et qui étaient issus de son inhumaine et abstraite idolâtrie du dogmatisme. Cependant la sensation produite par la publication des œuvres posthumes d'Eminesco — fût-ce dans les conditions imparfaites et provisoires dans lesquelles on la poursuivait depuis plusieurs années — non moins que la parution, en 1908, de la première édition des poésies d'Eminesco que son auteur, Ion Scurtu, nommait à juste raison «critique» puis, en 1910, celle du volume* Clair de lune *qui complétait le précédent et dont le titre, quoique posthume, fut contesté à tort, avaient imposé à Mihail Dragomiresco un fléchissement de son attitude par trop rigide. L'artiste incomparable auquel il consacrait le meilleur de ses cours, avait donc beaucoup peiné sur son œuvre; prendre connaissance du labeur surhumain du créateur devenait obligatoire non seulement pour l'homme de la rue, mais encore pour le pontife trônant à l'Université. La critique de l'œuvre d'Eminesco était née avec Ion Scurtu et ses éditions; ainsi s'ébauchait un nouvel impératif catégorique: celui de la primauté du manuscrit. C'est ce à quoi avait tendu, toute sa vie, Ibrăileanu dont les longues et laborieuses recherches consacrées aux éditions d'Eminesco sont, précisément dans leur ensemble, l'expression de cette inextinguible soif de vérité après quoi il soupire assurément aujourd'hui tandis qu'il déambule de conserve avec son confrère Mihail Dragomiresco dans les allées ombreuses des Champs-Elysées. Ibrăileanu ne vécut pas assez pour voir les manuscrits d'Eminesco, ce qui ne l'empêcha pas de formuler les plus violentes attaques à l'adresse des éditieurs. Ces attaques, notre professeur devait les reprendre et, après lui, Constanţa Marinesco, chef de travaux (la première femme attachée à la chaire avec le titre de docteur), auteur en 1912 d'une thèse consacrée aux* Oeuvres posthumes d'Eminesco, *sur les imperfections de laquelle Ion Trivale exprime un avis aussi dur qu'autorisé et qui, en bloc, n'était guère qu'une perpétuelle prise à partie des éditeurs précédents qu'elle avait d'ailleurs mis à contribution. Ce concours de circonstances explique sans doute la décision prise par le professeur Mihail Dragomiresco de connaître de plus près les manuscrits d'Eminesco conservés à l'Académie; c'est ainsi qu'il se fit qu'au cours de ma première année d'études, je pris, en compagnie d'un nombre restreint de camarades, le chemin de ce que notre hyperbolique camarade des années suivantes, Barbu Lăzăreanu, devait nommer le «département des manuscrits» et qui n'était qu'une malheureuse salle de lecture dont on pouvait compter les places sur les doigts. Je copiai alors d'après le fameux manuscrit cartonné de Jassy, où le violet domine, le poème d'inspiration populaire* La Jeune Fille au Jardin doré *qui, tiré du conte de Kunisch, fut le premier prétexte d'*Hypérion, *l'un des manuscrits les mieux calligraphiés et qui pose si peu de problèmes de transcription. Il est aisé de deviner à quel sort furent voués nos cahiers et à quoi servirent des travaux aussi improvisés, exécutés sans contrôle et surtout sans perspectives. Pas plus que nous, notre professeur ne se promettait de les éditer. D'ailleurs, le jour où le titulaire de la chaire et sa collaboratrice, obligés de publier un recueil des poésies d'Eminesco, se crurent en droit de les corriger au gré de leur fantaisie, on sut dans quelle mesure nos leçons les avaient convertis au respect dû aux manuscrits.*

Vingt-trois ans me séparaient de l'heureux temps de mes études lorsqu'en automne 1933 je gravis à nouveau les marches de ce même département des manuscrits qui n'allaient pas tarder à se caser dans la vaste salle du nouvel immeuble en béton affecté à la Bibliothèque. Pour le moment nous étions accueillis par le même fauteuil un peu plus luisant, par le même conservateur, aux tempes un peu plus blanchies, et par la même grappe de glycine retombant sur la vitre. Mon âme seule était changée. Avais-je peut-être le pressentiment des dangers que ce long voyage me réservait? Je ne le crois pas. L'image de la galerie évoquée par tel héros de Molière dans ses accès de colère ne m'a jamais tenté. Et avec raison. Jamais travail entrepris avec amour ne lassa, et les manuscrits ont cette vertu. Quand, peu après, je fis dans la même salle la connaissance de Constantin Botez, dont l'édition critique (avec son système statistique de variantes qui avait irrité Ion Biano) venait à peine de paraître, et qu'il me signala l'usure à quoi quatre années de perpétuel déchiffrage de manuscrits avaient soumis ses yeux, je ne

m'effrayai point de cette révélation. Et puis, cette île où j'avais abordé était, au regard de la jungle dont j'avais réussi à m'évader, un véritable paradis où il m'aurait plu de m'éterniser. Les grandes carrières sont, bien souvent, l'œuvre du hasard; ma carrière d'éditeur — si j'en fus un — était née sous une heureuse étoile. A cette époque vivait dans ce Bucarest propice à toutes les aventures un éditeur sémillant, expert à lancer des romans à gros tirages, qui s'était mis en tête de s'enrichir par l'édition en un seul volume des œuvres complètes d'Eminesco; ce volume devait voir le jour à l'occasion du demi-centenaire de la mort du poète en 1939. Au fond, ce que notre compère désirait, c'était, aidé par un complice, exécuter un gros tirage de l'édition — bréviaire sur deux colonnes, parue à Jassy en 1914, dont il possédait un exemplaire par lequel il voulait convaincre son monde et qu'il tenait à la disposition de qui voulait bien en retoucher ci ou là les parties non essentielles. A cet effet, il offrait six mois de traitement (à retenir sur les droits d'auteur) et, la victoire remportée, une petite maison devait récompenser le bénéficiaire. Qui a fait trente heures de cours par semaine en courant d'une chaire à l'autre, tout en remplissant ses devoirs de rédacteur et de feuilletoniste, me comprendra. Les perspectives d'un congé et de travaux autres que le labeur mécanique exigé par la chaire finirent par me décider, et si l'impatience de l'éditeur pour qui « intégral » fut, dès l'abord, synonyme « d'urgent », allait me permettre de réaliser mon contrat et de rembourser jusqu'au dernier sou l'indemnité avancée, je n'en reste pas moins l'obligé de l'audacieux sans qui cette édition complète et critique des œuvres d'Eminesco n'eût jamais été mise en chantier.

Car c'est à lui, à ce téméraire pirate de l'imprimerie d'il y a un quart de siècle qui, je l'appris par la suite, marcha sur les brisées de Magellan, de Darwin et d'Emil Racoviţă, que je dois les plus suaves délices de ma vie. Pérégriner plus d'un quart de siècle durant dans les voies tortueuses du labyrinthe Eminesco et n'être pas encore remonté à la lumière du jour — voilà qui n'est certes point une aventure ordinaire ». Semblable toutefois à Dédale l'architecte, je me fis, comme lui, des ailes et si je n'atterris point en Sicile, je puis néanmoins affirmer que les paysages intérieurs remplacent avantageusement ceux du dehors et qu'ils rachètent largement le supplice de la captivité. Qui dira jamais la satisfaction d'arracher à la pâte pétrifiée quelque racine que nul encore ne déchiffra; la joie, après maints détours et au bout d'innombrables carrefours illusoires, d'arriver à saisir le fil le plus ténu des filiations, pareil à une source de forêt argentée; le plaisir de vaincre son orgueil et la fierté d'extraire du doute (dubito, ergo sum) *les certitudes suprêmes, et, avant toutes choses, le bonheur de rendre la vie à des restes inanimés, telle la mère de Lemminkainen le fou ranimant la dépouille de son fils qu'elle venait de reprendre à la cascade de Manalla; tous ces gestes insoupçonnés, exécutés dans l'ombre, sans gloire, ni rhapsode, comme dans une* Kalevala *de taupes?*

Cependant, tout comme la terre dans son éternelle rotation, le temps n'est pas immuable. Les saisons ont succédé aux saisons, les années se sont écoulées avec la régularité des grains de sable d'une clepsydre. Chaque année les marronniers allumaient puis éteignaient leurs candélabres; chaque année les acacias agitaient à nos fenêtres leurs voiles parfumés et leur senteur douce-amère s'insinuait entre les pages des manuscrits aussi indiscrètement que dans mon cœur; chaque année le cerisier japonais du jardin d'Akadémos revêtait un nouveau kimono de pétales roses, de même que chaque année une flamme inextinguible continuait de brûler dans le labyrinthe Eminesco. Aujourd'hui, au bout d'un quart de siècle, et même davantage, nous n'avons pas encore dépassé les bornes des six premiers volumes. Nous sera-t-il donné de renouveler l'exploit du fabuleux Sisyphe? Si dans la préface du troisième tome, paru voici quatre lustres, je comparais la destinée des éditions irréalisées (dont tant de braves explorateurs jonchèrent les steppes du demi-siècle comme d'autant de trophées perdus) aux tombes pharaoniques de la Vallée des Rois dont les sarcophages continuent de garder leurs secrets, il nous plaisait néanmoins de défier les superstitions en nous hasardant à dessiner les fondements de l'édifice futur. Le rythme auquel ces murs s'élèvent ne peut satisfaire personne, à commencer par nous. Toutefois les deux tomes des Oeuvres Posthumes *parus après le 23 août, le sixième volume, celui de la Littérature populaire, ainsi que les recherches opérées dans d'autres secteurs prouvent que nous sommes sur la bonne voie et que nous avançons d'un pas ferme. Et ce n'est pas tout. Car notre labeur serait vain s'il ne répondait à la sollicitude des autorités en s'inspirant de l'élan créateur de la culture actuelle.*

UNE CORRESPONDANTE VALAQUE DE JULES LAFORGUE

La correspondance de Jules Laforgue — du moins ce que nous en livrent les Mélanges posthumes *(Mercure de France 1923) — complète, avec sa biographie sommaire, le portrait quelque peu énigmatique de ce rare artiste. « Il avait trop froid au cœur; il s'en est allé », écrivait, dans son « masque » bien connu, Rémy de Gourmont, paraphrasant l'une des célèbres gravures du Poète (...* Une qui n'a ni manchon ni fourrure / Fait tout en gris une bien pauvre figure). *Cette image n'a cessé de nous poursuivre, telle une ombre jetée sur son oeuvre poétique: « c'était le génie orné et flamboyant, prêt à construire des architectures infiniment diverses et belles, à élever très haut des ogives nouvelles et des dômes inconnus; mais il avait oublié son manchon d'hiver et il mourut de froid, un jour de neige. »*

Le fait est que la poésie de Jules Laforgue, avec ces excès de fantaisie et de préciosité qui, d'ailleurs, en font le charme, est traversée de courants polaires, des frimas cruels d'une lucidité coupante, de la bise d'un éternel ouragan de métaphores. Ce jeune homme fragile, aux poumons malades, qui allait à l'âge de 27 ans prendre son envol vers ces étoiles dont il recevait de fraternels messages aimait l'air vivifiant des cimes. Dans ses vers, comme dans son éphémère existence, il n'est rien qui rappelle la douceur tempérée des pays dont il était issu et où il avait passé son adolescence. Montevideo et Tarbes, l'Uruguay et les Pyrénées sont loin, bien au-delà du cercle de glace de son inspiration.

Mais ce froid au fond du cœur du poète, dont parlait Rémy de Gourmont, ce froid est-il son climat naturel ou n'est-il que d'emprunt? Physiologie fébrile ou conséquence d'un idéal artistique, mettons mallarméen? A l'instar du héros de Beaumarchais, se hâte-t-il de rire de peur d'être obligé de pleurer ou bien suit-il à la lettre l'adage par lequel Rabelais accueillait ses lecteurs au seuil de son œuvre: « Mieuex est de ris que de larmes escripre? » Pareil à tant d'autres héros étouffe-t-il les mouvements de son cœur sous le masque trompeur d'un clown de cirque (le cirque dont personne n'interpréta l'esprit avec plus de poésie que Seurat et Jules Laforgue! ou plutôt, ou plus exactement, est-il lui-même ce Pierrot fumiste (héros de la comédie posthume du même nom) qui, oublieux de ses devoirs d'époux, perd sa Colombine pour s'être voué aux lettres et à l'art? « J'ai tant besoin qu'on m'aime, vois-tu, Pierrot, pantin de lettres, c'est la tristesse éternelle des choses » murmure ce héros à un cœur attendri — et ce soupir n'est-il point poussé par Jules Laforgue lui-même? Autant de questions auxquelles sa correspondance fournit pour une bonne part des réponses.

*Au mois de décembre 1881, à l'âge de 21 ans, Jules Laforgue partait pour l'Allemagne pour assumer ses fonctions de lecteur de l'impératrice Augusta. Il devait les remplir près de cinq ans durant, jusqu'en septembree 1886, date à laquelle il épouse une jeune Anglaise, Leah Li * et quitte Berlin définitivement. Un an plus tard, le 20 août 1887, il devait d'ailleurs quitter à jamais la scène de ce monde où il avait connu tour à tour la misère et le faste. La nouvelle situation dont le gratifiait le sort en 1881 fut, dès l'abord, assombrie par la mort de son père qui laissait derrière lui « onze orphelins ». Une lettre adressée à sa sœur Marie est toute remplie de sa douleur inconsolable à l'idée que, tandis qu'il se disposait à rejoindre les siens, à Tarbes, pour leur annoncer sa grande joie, son père se mourait. Savoir que le vieillard, avant de fermer les yeux, lui a adressé une pensée ou envoyé un message lui serait une consolation:* « Vois-tu, je serais triste pour toute la vie, si papa n'a pas dit un mot bon pour moi avant de mourir. Raconte-moi tout en détail, je veux savoir. A-t-il conservé sa connaissance jusqu'au bout? Qu'a-t-il dit? Sentait-il qu'il allait mourir? Ne vous a-t-il pas tous recommandés à moi? » *Et la lettre abonde en conseils et en recommandations à cette héroïque Maria qui a la charge de toute la maisonnée, qui a soigné leur père, qui est sans doute très lasse et qui est obligée de soigner une santé fragile. Puis en assurances sur l'avenir, où la naïveté amplifie les nobles sentiments:* « Vois-tu, je suis prêt à tous les dévouements, à toutes les abnégations; mais, avant tout, mon but est ton bonheur à toi, je ne veux songer qu'à cela, je rendrai mes frères et sœurs heureux, mais pour toi ce sera de l'adoration, de la vénération, et si tu mourais je mourrais. Ainsi, soigne-toi! Si tu ne veux pas me rendre malheureux, me décourager dans mes dévouements, aie du courage. Vois-tu, je veux être logé, nourri au palais, j'aurais un domestique; à la moindre chose j'aurais là un grand médecin; j'aurais 9.000 fr. par an. Je prends pour moi seul Charlot et Adrien. Je serai heureux et vous le serez. »

C'est en nourrissant de tels projets que Jules Laforgue se rend en Allemagne. Un bref arrêt à Coblence où séjourne l'impératrice l'introduit dans le nouveau paysage. Les lettres du début sont parfaitement amusantes. Il enregistre tout ce qu'il voit, tout ce qu'il touche, avec l'infatigable et frais ébahissement de l'enfance. Car il a plus d'une raison d'être fier. Toutes sortes de faveurs lui sont destinées. C'est pour le conduire au Château par les allées ombreuses du Parc que ce coupé attend à la gare depuis minuit; c'est lui que les laquais saluent et mènent à son appartement dont il ne craint pas de faire un consciencieux inventaire; cette chambre, ces draps doux comme la soie, ces bûches qui crépitent dans la cheminée, ce somptueux souper qui l'attend et qu'il grignote avec mélancolie, tout cela est pour lui: « Tout dort. Je n'entends que le tic-tac de la pendule. Je me demande si tout ça n'est pas un rêve. J'écarte mon rideau, je vois, éclairée de mille lumières, la longue façade du château, et les sentinelles graves qui se promènent le fusil sur l'épaule. J'entre dans ma chambre à coucher où brûlent de fines bougies dans les bougeoirs d'argent ». *Le lendemain commencent les visites. Le protocole entre en fonction, mais la timidité du poète est la plus forte. Une première lecture devant l'impératrice entourée de princes, de princesses et de dames d'honneur a lieu comme en rêve, ce qui ne l'empêche pas — du moins le dit-il — d'avoir la présence d'esprit de sauter « un passage scabreux » d'une étude parue dans la « Revue des Deux-Mondes ». Mais l'explication nous en est fournie dans une autre lettre:* « Je suis quelque peu timide, mais ce n'est rien au regard de l'effroi que cette pensée seule me causait à Paris. Mon assurance me vient du fait que je prépare mes lectures le plus consciencieusement du monde, ce qui me permet de débiter sans trouble et en un français correct toutes sortes de remarques ». *A un thé, tandis que la Princesse s'adresse à lui et que tous les regards s'attachent à lui, son « air de mélancolie errante » ne l'empêche pas de garder son sang-froid et il se sent « souple comme dans un roman de Stendhal ». Mais sa grande passion sont ses lectures personnelles de philosophie et d'esthétique, car, à l'instar de son grand aîné, Baudelaire, Jules Laforgue est un critique d'art sagace, un fervent visiteur de toutes les expositions qu'il rencontre et un collaborateur zélé de plusieurs revues de spécialité. A Coblence ou à Berlin les paysages nocturnes des rives du Rhin ou de l'allée Unter den Linden veillent sur ses lectures prolongées fort avant la nuit. « Je travaille à la lumière de la lampe. Ce m'est une volupté infinie. Toute la maison est endormie. De temps à autre une voiture passe Unter den Linden. Parfois le clair de lune scintille sur la fine neige du Hausvogteiplatz. Je serre alors mes pages noircies. A Coblence je n'ai pas moins travaillé avec, à mes pieds, le Rhin strié de reflets de lumière ».*

Il éprouve un certain plaisir à renseigner ses correspondants sur ses vers et ses différents projets éditoriaux. Une lettre envoyée en 1884 à sa sœur de Baden « où les paysages... plus beaux que les paysages naturels semblent exécutés d'après des cartons de Gustave Doré », accompagne certains de poèmes fantaisistes « qui pourraient lui paraître bizarres » et où il n'a d'autre but que « d'être original à tout prix ». La même lettre contient aussi la justification de plusieurs notes naturalistes du poème, qui est, en même temps, une excellente définition de l'essence de la poésie: « La vie est grossière, c'est vrai, mais, pour Dieu, quand il s'agit de poésie, soyons

* « prononcez Lia Li — toujours les initiales de maman, de notre nom ».

distingués comme des œillets: disons tout, tout (ce sont en effet surtout les saletés de la vie qui doivent mettre une mélancolie humoristique dans nos vers, mais disons les choses d'une façon raffinée. Une poésie ne doit pas être une description exacte (comme une page de roman), mais noyée de rêve. (Je me souviens à ce propos d'une définition que me donnait Bourget: la poésie doit être à la vie ce qu'un concert de parfums est à un parterre de fleurs, voilà mon idéal. Pour le moment du moins. Car la destinée d'un artiste est de s'enthousiasmer et se dégoûter d'idéaux successifs *(souligné par nous). Cet idéal, mes poèmes d'aujourd'hui (il s'agit de ses célèbres* Complaintes*) n'y atteignent pas assez à mon goût; aussi y apporterai-je des retouches pour les noyer davantage* (dans le rêve) ». *Toutefois ce confort et ces longues confidences n'allaient pas tarder à prendre fin. Jules Laforgue s'éprend de Leah Li qu'il épouse à Londres en janvier 1887. Ses dernières lettres racontent tout au long cette intempestive idylle qui allait, sans aucun doute, le mener au tombeau. Malade, cloué au lit, il est enchanté d'être entouré de dévouements qui soulagent ses souffrances et ses besoins, et il déborde de projets de voyage en Egypte ou en Algérie où des amis lui préparent un poste dans quelque consulat.* «Mais comme je te l'ai dit, je suis, soins et remèdes gratis, entre les mains d'un des grands médecins de Paris; et, depuis un mois qu'il me soigne, je guéris rapidement, j'ai encore jusqu'à septembre... Ah! si papa s'était mis entre les mains d'un pareil médecin, au lieu de se soigner d'après des livres de hasard, cela lui aurait coûté deux cents francs et il vivrait encore, j'en suis sûr». *La lettre, adressée à la même sœur si généreuse, est datée du 2 juillet — 2 août, 87, à Paris, un mardi. Le 20 du même mois Jules Laforgue mourait...*

Néanmoins, la correspondance dans laquelle nous avons glané ces détails, devait nous réserver une surprise bien plus directe, et c'est peut-être pour cette raison — bien plus que par intérêt pour les tribulations de ce secrétaire impérial, de la famille de ses grands confrères Descartes, Voltaire et Diderot — que nous nous sommes décidés de faire office de traducteur. Il s'agit des quatre lettres, véritable intermède épistolaire, adressées par Jules Laforgue à Mme X. qui est, comme par hasard, une de nos compatriotes. A en juger par les autres lettres, celles-ci paraissent dater de 1882 et révèlent bien moins qu'une idylle. La correspondante de Laforgue est peut-être une de ces candidates à la littérature qui se recommandent à l'attention de leurs confrères par des poèmes qu'elles soumettent à leur jugement, et dont le mystère croît assurément en proportion de la parcimonie de leurs confidences. « Hélas, cher poète, *lui écrit Laforgue dans la première missive en paraphrasant quelque plainte de son énigmatique consœur,* que voulez-vous qu'on vous vole? Votre tableau italien? Vos illusions? Vos vers? L'orientalisme bazar de votre pseudonyme » *(Sandâ est-il un diminutif mignard d'Alexandra, et Mahâli, une façon indolente de prononcer Magali? — «Oh, Magali, ma bien-aimée» — comme chantaient Faure et Brunet — Lafleur)?» Mais, à part cette biographie-éclair, ou plutôt cette charade, les lettres ne fournissent presque aucun détail du même ordre. Nous en apprenons un peu plus long sur les projets littéraires de Mme X. « Je brûle de voir votre volume publié, lui écrit Laforgue, d'abord pour le volume lui-même et puis parce que j'espère que vous joindrez votre portrait à l'exemplaire qui m'est destiné.» La nature des poèmes de Mme X. (et, plus encore, celle des réactions du poète) ressort de l'éloquent passage que voici dont il est superflu de souligner les subtilités:* « Je vous renvoie la pièce que vous appelez « votre fille unique » (prenez une copie de votre manuscrit et renvoyez-le moi car il porte au dos un bout de lettre qui m'appartient) — je l'ai retouché un peu, l'accomodant à un état d'âme que j'ai eu — pas pu faire autrement, pardonnez-moi. *Vision* me plaît beaucoup, beaucoup, et je la trouve, moi, très complète ainsi. Seulement, lisez Lecomte de Lisle, Coppée (?) Banville. Vous verrez qu'il ne faut pas rimer *éperdues, étendues, fantastique, extatique, fleurs, cœurs,* puis pour que cela soit plus *vision* commencez non pas par: « Je rêve d'un pays... » mais par: « Un pays... » (comme si vous le voyiez). C'est très simple. *Ambitions* (ce titre est une trouvaille) me plaît bien aussi, mais: « Dont aucun voyageur n'est jamais revenu! » est d'un français trop lâche... peut-être: « Dont jamais voyageur encor n'est revenu ». (Pardonnez-moi, n'est-ce pas, ce vilain rôle que vous m'avez fait prendre).

Vous sentez le poème en prose, ce qu'il doit être, mais celui-ci est trop phraséologisé! Enfin *je crois* que j'irai sonner chez vous, en septembre (à Pâques l'on n'a pas quinze jours) et j'espère une longue lettre, et vous demande, simplement pour l'avoir, votre portrait.» *Lorsqu'en septembre il traversa Paris pour se rendre à Tarbes, Mme X. est retournée en Roumanie et, comme elle semble se plaindre, Jules Laforgue rétablit les responsabilités:* « D'ailleurs, nous nous reverrons. Avant de revenir en Allemagne je passerai par Paris. En ceci comme en tout, la Valachie est seule coupable, allez vous plaindre à elle, elle loge au bureau des longitudes — dit-on. » *) *Une lettre «désolée», envoyée apparemment de Roumanie, reçoit la dernière réponse de Laforgue dont, mêlée à des renseignements d'ordre littéraire et à de petites épigrammes* (« Faites-vous toujours des choses rimées? ») *nous ne retenons que la dernière ligne, semblable à un pressentiment:* « Je ne vous ai vue que deux fois! Peut-être ne vous reverrai-je jamais! »

Mais enfin, qui est cette mystérieuse et fantomatique correspondante valaque de Jules Laforgue? Y eut-il jamais une Sandâ Mahâli? A-t-elle fait imprimer son volume? Et à quelle date? Fut-elle (plus ou moins) une de ces créatures « médiocres et magiques »» comme Laforgue se plaisait à nommer les femmes? Autant de questions que l'avenir est susceptible de ressusciter ou d'ensevelir. Mais l'amateur que je suis resté, l'amant du synchronisme historique et littéraire, ne pouvait rester insensible à ce point d'interrogation qu'il range avec la même satisfaction parmi d'autres souvenirs inoubliables: Balzac parlant de la constitution moldave, Victor Hugo citant Cantemir, Walt Whitman embrassant les Valaques et les Carpates dans un poème vaste comme une Charte de l'Atlantique, Marcel Proust invoquant l'art de Georges Enesco, et jusqu'à Valéry Larbaud célébrant en vers l'avenue Kisseleff.

---

* Comme en toutes choses — est-ce là une innocente et simple insinuation d'ordre épistolaire ou un écho de la campagne menée à l'étranger contre la Roumanie après la guerre de l'Indépendance?

LA BIOGRAPHIE D'UNE REVUE

par CONSTANTIN CIOPRAGA

Jassy est une ville roumaine aux vieilles traditions culturelles, c'est là que méditèrent les grands chroniqueurs et que des écrivains et artistes en renom créèrent leurs oeuvres; c'est là, enfin, qu'au siècle dernier naquirent des courants d'idées et des revues qui laissèrent des traces durables. Des publications telles que Dacia literară *(la Dacie littéraire),* Convorbiri literare *(Conversations littéraires) et* Contemporanul *(le Contemporain) exercèrent une influence considérable sur le plan national. Dans ce Jassy propice aux activités spirituelles, parut le 1er mars* 1906 *la revue mensuelle* Viaţa românească *(la Vie roumaine) qui n'allait pas tarder à compter parmi les meilleurs périodiques de l'époque. La parution du premier numéro fut saluée comme un événement par Al. Vlahuţă, Mihail Sadoveanu, V. Pîrvan et d'autres encore. Héritière de traditions glorieuses et fort hospitalière aux débats les plus divers, elle incarnait l'aspiration au progrès. Le professeur G. Ibrăileanu qui la dirigeait soutenait fermement les grandes valeurs universelles et recommandait à ses lecteurs « d'assimiler la culture universelle afin, de la rendre nationale ». Le critique renvoyait à la poésie d'Eminescu, « brillant exemple d'une riche culture étrangère parfaitement assimilée par un robuste organisme national ».*

Ayant adopté pour sous-titre celui de « revue littéraire et scientifique », la Viaţa românească *formulait dans son premier numéro un programme concis. Elle se donnait pour but déclaré de « labourer le champ de la culture nationale » et indiquait aussi la voie dans laquelle elle entendait s'engager en insistant sur la nécessité d'ouvrir au peuple l'accès à la culture. C'est au peuple qu'il appartenait en premier lieu de fournir la contribution roumaine à la culture universelle, car c'est lui qui « dans notre pays forme la seule classe positive et maintient, dans toute leur pureté, les traditions de l'âme roumaine ». Ce n'est pas en imitant les expériences de l'étranger dans le domaine de l'art et de la littérature, mais bien plutôt en tirant parti du caractère spécifiquement national que l'on entre dans le circuit des valeurs universelles. D'autre part « une culture spécifiquement nationale ne pourra voir le jour qu'au moment où les grandes masses populaires seront à même de prendre part à la formation des valeurs culturelles — langue littéraire, littérature, formes de vie — et de les juger ». Le programme de la revue s'achevait par une définition singulièrement élastique illustrant l'idéologie sociale du groupe: « S'il était besoin de donner un nom général à notre idéal culturel, national et démocratique, ce nom serait: Populisme ». Dans son essence, le populisme était une doctrine politique opposée à la doctrine socialiste et qui se proposait d'élever le standard de vie de la paysannerie (vue comme une classe homogène) non pas par des moyens révolutionnaires, mais par des réformes et par la culture. L'idéologie populiste n'exerça d'ailleurs pas d'influence décisive sur la littérature de la* Viaţa românească; *à la première étape de son existence, la revue considéra les paysans avec* compassion et sympathie.

*Les interventions de G. Ibrăileanu, sous forme d'éditoriaux et de polémiques, nous permettent de constater que sur le plan littéraire le critique dirigeait son attention sur deux idées fondamentales: encouragement donné à une littérature spécifiquement nationale (et implicitement réaliste) et sympathie pour le peuple. Au demeurant, loin d'offrir des « recettes » de création, le critique isolait le populisme (en tant qu'*idéologie politique) *du processus de création pour aboutir à des précisions significatives: « En tant que « tendance », le populisme ne consiste pas à choisir nécessairement ses sujets dans le peuple ». Dans les vues d'Ibrăileanu la notion de caractère spécifiquement national unissait en un tout organique* le sujet, la conception et la représentation spécifique; *bien que la « tendance » ne consistât pas à « choisir nécessairement ses sujets dans le peuple », ces facteurs étaient appelés à exprimer les façons de voir et de sentir du peuple roumain. Aussi la revue se nommait-elle* Viaţa românească *(la Vie roumaine) et perpétuait-elle les traditions « inaugurées par la* Dacie littéraire *(1840) qui représentaient la littérature nationale tout entière ».**

Deux poètes au terme de leur carrière littéraire, Alexandru Vlahuţă et George Coşbuc, figuraient parmi les collaborateurs occasionnels. Les principaux messagers de la poésie, les « météores et les comètes », ainsi que les nommait dans ses mémoires l'ancien directeur Constantin C. Stere, étaient tous des jeunes. Plusieurs d'entre eux, appartenant à la génération de 1880, *avaient fait leurs premières armes ailleurs et se trouvaient être d'obédience esthétique diverse: Octavian Goga, Dimitrie Anghel, St. O. Iosif, Ion Minulesco, suivis de Victor Eftimiu et Cincinat Pavelesco. Le plus actif d'entre eux était, de ce temps, l'auteur de sonnets Mihai Codreanu. Tudor Arghezi y faisait de rares apparitions, ponctuées chacune de pages éblouissantes. De Bucarest on recevait des vers de G. Topîrceanu, Ion Pillat et autres.*

* Demostene Botez, *Entretiens avec M. G. Ibrăileanu* dans *Adevărul literar* (la Vérité littéraire), 1926, n° 269

Encouragés par G. Ibrăileanu, Demostene Botez et Otilia Cazimir font leurs débuts dans Viaţa românească. *Certains vétérans des lettres, jouissant d'un prestige singulier, tels que Caragiale et Delavrancea, n'y font que de rares apparitions. Par contre la* Viaţa românească *soutient et stimule Calistrat Hogaş, I. Al. Brătesco-Voineşti, Mihail Sadoveanu, Ion Agîrbiceanu, Hortensia Papadat-Bengesco, pour ne citer que les noms les plus importants. Les pièces de théâtre de A. Mirea, Brătesco-Voineşti, les pages de critique signées G. Ibrăileanu, H. Sanielevici, Charles Drouhet apportent aussi leur contribution au mouvement littéraire de l'époque.*

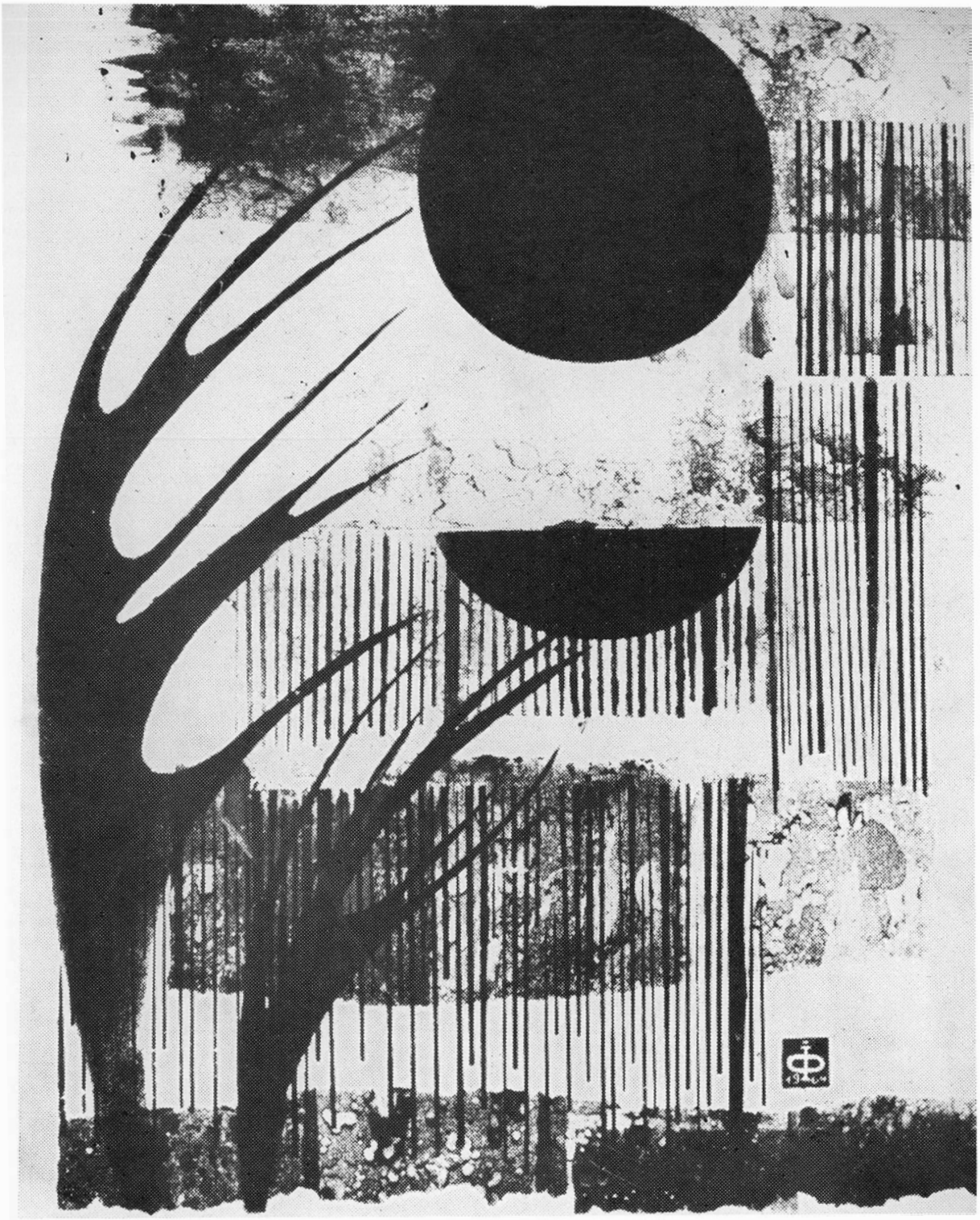
G. Ibrăileanu, qui assurait la direction effective de la Viaţa românească, sous la direction nominale de C. Stere (secondé par Paul Bujor, puis par le docteur Ion Cantacuzino), lui imprima certains traits particuliers de son caractère: vivacité, profondeur, esprit méthodique. Dans la correspondance qu'il entretient de 1909 à 1911 avec le jeune G. Topîrceanu, le critique revient à plusieurs reprises sur les buts qu'il poursuit: « élévation » et « prestige » de la grande revue. Des revues célèbres (Mercure de France, Revista d'Italia) *il avait retenu ce qui lui avait paru positif. Ayant adopté la division par thèmes la revue s'y tint strictement afin d'imposer ses traditions à ses lecteurs. Le rôle des chroniques était particulièrement important; les pages, singulièrement fournies, consacrées aux* chroniques, *reflétaient les activités des domaines les plus divers: chronique interne, chronique de l'étranger, chronique sociale, chronique économique, chronique scientifique, chronique de l'enseignement, chronique théâtrale, chronique linguistique, chronique des Beaux-Arts. La* Viaţa românească *accordait un soin particulier à ces chroniques signées par des personnalités telles que Radu Rosetti, I. G. Duca, V. Madgearu (économie), A. D. Xenopol, V. Pîrvan (histoire), Gr. Antipa, Dr. N. Leon, I. Simionesco, le dr C. I. Parhon (biologie, médecine), Al. Philippide (linguistique). La revue nourrissait des ambitions téméraires: chaque numéro devait faire un tour d'horizon complet.*

Cependant, la guerre, qui venait d'éclater en 1914, *inspirait des inquiétudes. Au mois d'août* 1916 *la Roumanie s'y engageait à son tour. La première étape de la* Viaţa românească, *marquée par grand enthousiasme créateur, s'achevait sur un point d'interrogation quant à l'avenir de la revue. Le bilan était néanmoins éclatant: la revue de Jassy avait conféré la popularité à des personnalités scientifiques et à des écrivains représentatifs, elle avait encouragé et imposé de nouvelles valeurs de premier ordre.*

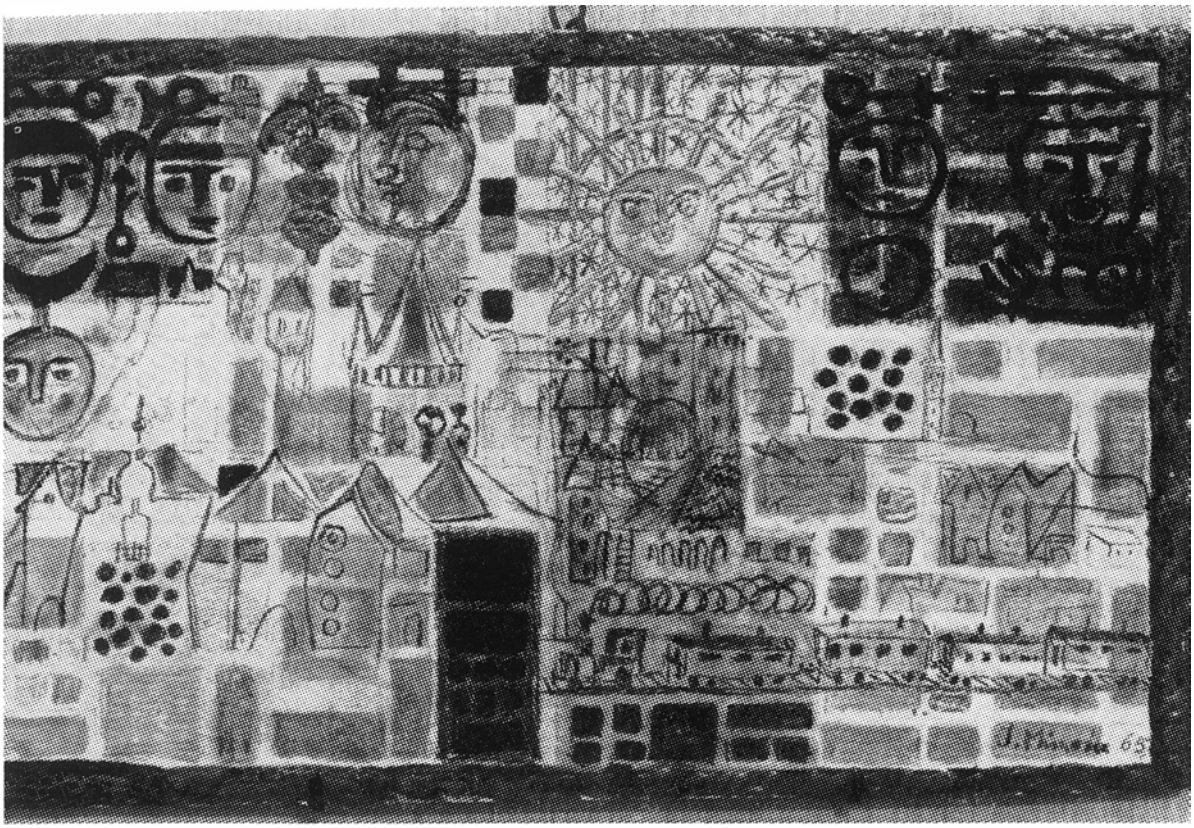
Après environ quatre années d'interruption, la Viaţa românească *entrait, au mois de mars* 1920, *dans sa seconde période, sous la direction de G. Ibrăileanu, avec G. Topîrceanu pour rédacteur en chef. Mihail Ralea, lui avait, jusqu'en* 1923, *adressé plusieurs articles et lettres de l'étranger. Ses études de sociologie achevés, nommé professeur à l'Université de Jassy, il deviendra un collaborateur actif de la revue. Le premier numéro de 1920 publiait un article de G. Ibrăileanu « Mélanges » (XIIe année) où le critique se livrait à des considérations sur l'étape parcourue avant la guerre, avant d'esquisser à grands traits les projets d'avenir. Le problème agraire et le problème électoral — en faveur desquels la revue avait combattu — se trouvant, au moins partiellement, sur le point d'être résolus, le « populisme » semblait dépassé. La revue exigeait le respect des idées démocratiques. « Aux collaborateurs de la* Viaţa românească, *qui conservent une entière liberté de pensée et la pleine responsabilité des pages signées par eux, nous ne demandons qu'une chose: ne point contrevenir à l'idéal de la revue. »*

Aux côtés d'Ibrăileanu, Mihail Ralea milite en faveur d'une littérature sociale, partant réaliste et spécifiquement nationale; les divagations modernistes et décadentes n'étaient même pas tolérées à titre d'expériences, leur imitation comportant un danger. Cet attachement de la revue au caractère spécifiquement national, fermement mais occasionnellement affirmé avant-guerre, devient plus sensible et plus large après 1925. *M. Ralea ajoutera aux raisonnements d'Ibrăileanu des arguments à caractère philosophique. « L'âme d'un peuple, écrivait Ibrăileanu, c'est d'abord les sentiments, les idées, les conceptions de ce peuple »; ceux qui identifient le peuple à la race commettent une grave erreur; déterminée par des facteurs nombreux, la psychologie des peuples n'est pas, comme le prétendent les traditionalistes mystiques, un fonds ancestral fixé une fois pour toutes, mais une réalité mouvante. « Tous les peuples sont la résultante d'un mélange de races, les caractères de ces races sont fondus (ceci donne des composés chimiques, s'interférant en partie en un tout qui serait la psychologie d'un peuple, parce que ce mélange de races (= le peuple) vit jour après jour, et qu'il continue de créer sa psychologie particulière. » Les théoriciens de la poésie décadente, tendant à faire abstraction des caractères spécifiquement nationaux, se consumaient en étranges expériences esthétiques. Une suite d'articles parus en* 1925, Influences étrangères et réalités nationales, l'Evolution littéraire et la structure sociale, Notes complémentaires. *ainsi que plusieurs autres articles soulignaient l'esprit aberrant de cette littérature d'imitation qui se situait hors des réalités nationales.*

Contrainte de combattre des théories esthétiques et sociales nuisibles au progrès, la Viaţa Românească, *de 1925 à 1933, élargit les débats dans un esprit démocratique et anti-décadent. Sur le plan littéraire, les collaborateurs sont triés sur le volet, tout en conservant, évidemment, la liberté la plus complète de manifester leur talent. Dans la* Viaţa românească, *la poésie est toujours au confluent de diverses conceptions esthétiques, mais ne laisse pas de s'opposer, par principe, au modernisme* à outrance. *De tendance classique, Mihai Codreanu, G. Topîrceanu, Otilia Cazimir rencontrent Ion Minulesco, Al. Philippide et Demostene Botez, si accueillants aux nouveautés. Un nom nouveau apparaît dans le premier numéro d'après-guerre: Lucian Blaga, que l'on retrouvera par la suite à de longs intervalles; sur la recommandation de Tudor Vianu, un autre jeune, Ion Barbu, faisait paraître à Jassy (en 1921 et 1922) les poèmes:* A la recherche d'escargots, Nastratin Hogea à Isarlîk *et* Selim. *Parmi les collaborateurs citons encore Luca I. Caragiale, Adrian Maniu, N. Davidesco, Ion Pillat, Al. O. Teodoreanu, Elena Farago, Ion Marin Sadoveanu, Alice Soare, A. Dominic, G. Bîrgăoanu, Leon Feraru, D. Ciurezu, Felix Aderca et George Lesnea. Ces noms représentaient des tendances différentes, parfois opposées, allant du traditionalisme à l'expressionisme. La collaboration de Mihail Sadoveanu se faisait plus rare, ses œuvres de longue haleine et ses romans se pré-*



IULIAN OLARIU : *Rizerie au clair de lune* (technique combinée—l'Exposition annuelle d'art graphique) voir p. 115



ION MINOÏU : Panneau décoratif (céramique), voir p. 117

tant mal à leur publication intégrale. Sadoveanu envoie néanmoins des fragments de ses romans, Un Moulin à la dérive, le Signe du Cancer, *etc., des scènes de* l'Auberge d'Ancuţa, *ainsi que des nouvelles et des récits* (le Gouffre de Vălinaş, le Bocage merveilleux). *Tudor Arghezi, prosateur aux phrases mordantes, fait paraître des fragments de la* Porte noire. *Des écrivains nouveaux naissent, et l'esprit pénétrant d'Ibrăileanu a le secret de donner des ailes aux jeunes talents. Après la* Ruelle de l'enfance, *Ionel Teodoreanu envoie son roman* A Medeleni *et plusieurs chapitres du* Bal masqué. *Cezar Petresco publie des chapitres* d'Effondrements, *ainsi que plusieurs nouvelles, telles que* Aranca, joyau des lacs; *Al. O. Teodoreanu signe d'admirables récits* (Le pur-sang du capitaine), *enrichissant de son apport la prose humoristique. Les prosateurs valaques, jugés à la « hauteur » de la revue, sont le raffiné Matei I. Caragiale* (Remember), *Gib. I. Mihăesco* (La Grandiflora) *et un débutant « stylisé » par G. Topîrceanu, Damian Stănoiu — tous écrivains fort différents les uns des autres.*

La critique exclusivement « esthétisante » se voit opposer par Ibrăileanu et d'autres critiques de la Viaţa românească, *notamment M. Ralea, des critères plus larges comprenant des faits et des données empruntés à la vie et susceptibles d'expliquer le phénomène esthétique tout entier. L'analyse scientifique du facteur esthétique, auquel l'art doit son essence spécifique, ne saurait se dispenser des résultats et des lumières d'autres disciplines. « Une œuvre d'art, écrivait Ibrăileanu, est définie par ses caractères, de même que l'est un écrivain par les traits de son œuvre tout entière. La recherche de ces traits fait l'objet de la critique esthétique.* L'esthétique *y suffit. La cause de l'esthétique réside en la psychologie de l'écrivain; nous voici donc contraints de faire de la psychologie, si nous voulons remonter aux causes. A son tour, la psychologie de l'écrivain est déterminée par son hérédité et le milieu où il s'est formé. Ainsi, pour remonter à cette seconde cause, il nous faudra étudier la biographie de l'écrivain et le milieu où il vécut. L'étude de ce milieu nous fait déboucher sur la sociologie. L'ensemble de ces démarches forme la critique* complète *d'un écrivain ». Pratiquement, Ibrăileanu étudie, conformément au but poursuivi, écrivains, tendances et courants, en s'élevant du particulier au général et de l'individu au groupe. D'Eminesco, Caragiale et Gherea, il passe aux créateurs contemporains et, bien que n'ayant jamais consacré jusque là d'études aux écrivains de la* Viaţa românească, *Sadoveanu excepté (estimant qu'il était indélicat de parler de ses proches collaborateurs), il écrit désormais plusieurs pages sur G. Topîrceanu, Otilia Cazimir, Jean Bart, Demostene Botez, I. G. Mironesco, Mihai Codreanu, Ionel Teodoreanu et, derechef, M. Sadoveanu. C'est de cette époque que datent ses brillantes (et toujours actuelles) études* Création et analyse *(1925), les* Noms propres dans l'œuvre de Caragiale *(1926) ainsi que plusieurs ouvrages synthétiques, parmi lesquels la* Nouvelle Poésie *et* Le caractère spécifiquement national de la littérature roumaine. *En 1919 déjà, Ibrăileanu laisait entrevoir dans ses* Notes sur la littérature *un épanouissement du roman déterminé par les transformations issues de la guerre. Plus tard, le critique se montrera plus réticent. En revanche, Mihai Ralea prendra part aux débats sur le roman avec son article,* Pourquoi manquons-nous de romans? *(1927); P. Nicanor et Cie* se joint à lui en publiant* Notre Roman, *tandis que Demostene Botez, Octav Botez et Tudor Vianu saluent l'apparition de* Ion, *roman de Rebreanu. N'oublions pas de mentionner aussi les discussions sur le romantisme:* Le Centenaire du romantisme *de M. Ralea,* la Commémoration du romantisme *d'Izabela Sadoveanu,* le Romantisme roumain *de Ion Pillat. Al. A. Philippide traite du* Modernisme. *Mihai Ralea signe des pages subtiles sur Tudor Arghezi ainsi que des essais:* L'Art et le laid, Critique psychologique et critique esthétique, la Science littéraire et la psychologie moderne. *Gh. Bogdan-Duică écrit un article sur* N. Iorga, historien de la littérature. A *ces grands noms de la critique viennent s'ajouter ceux de Tudor Vianu (avec ses études sur Eminesco et Titu Maioresco), Paul Zarifopol (avec des essais:* Extraits du registre des idées gracieuses). *Citons également la collaboration à la revue d'essayistes à l'esprit très ouvert, comme D. I. Suchianu, Ion Biberi, Petru Comarnesco.*

Le 1er janvier 1933, la revue, bénéficiant d'un prestige singulier dans toute la Roumanie, installait son siège à Bucarest. Rongé par la maladie, G. Ibrăileanu avait chaque jour plus de mal à remplir ses lourdes fonctions; par ailleurs, au cours des dernières années, les difficultés financières de la publication s'accentuaient de pair avec la crise économique générale. La direction de la revue est dès lors assumée par deux jeunes: Mihai Ralea et G. Călinesco, deux personnalités capables de poursuivre l'oeuvre commencée. Mihai Ralea s'était, d'ailleurs, occupé déjà des problèmes capitaux de la revue; de son côté, G. Călinesco, collaborateur lointain, après avoir accepté le rôle de co-directeur (qu'il n'assuma d'ailleurs pas très longtemps) se prit à former des projets d'avenir intéressants. Au moment de se séparer d'une publication qui avait été le but suprême de sa vie, G. Ibrăileanu faisait paraître dans le premier numéro de 1933, sous le titre 27 Ans après, *une synthèse des idées qui l'avaient guidé. L'idéal de la* Viaţa românească *n'était pas ce « paysan pittoresque, aux longs cheveux et à la large ceinture de cuir, qui ne connaît pas ses lettres et habite sa poétique chaumière en jouant du chalumeau »; les partisans de la revue rêvaient à un paysan « vêtu à l'européenne et vivant dans une maison en briques, père d'une jeune lectrice de romans et de poésies, un paysan-électeur appartenant à un club et demeurant dans un village éclairé à l'électricité. . . »*

Au cours de cette nouvelle étape, la Viaţa românească *perpétue l'esprit démocratique de la revue; sa transplantation à Bucarest n'équivalait point à une rupture avec le passé, et la présence, à sa tête, de Mihai Ralea qui, en réalité, dirigeait ses destinées depuis plusieurs années déjà, assurait l'idée de continuité. Un article de G. Călinesco,* « Le Rajeunissement de la Viaţa Românească » *combattait l'idée selon laquelle son transfert avait fait subir à la revue une cure de* rajeunissement. « La Viaţa românească *d'aujourd'hui, écrivait le critique, met toute sa fierté à être la* Viaţa românească de *toujours, aux transformations cellulaires près, exigées par les nouveaux rapports des temps et d'espace. » La revue publiait de nombreux*

*Pseudonyme de G. Ibrăileanu

articles et commentaires antifascistes. Plusieurs signatures habituelles viennent à manquer, mais, peu à peu, il en paraît d'autres. Et G. Călinesco de faire remarquer: « Dans le rapprochement de ces noms (Hortensia Papadat-Bengesco, Camil Petresco, Ion Vinea) avec celui, consacré, de M. Sadoveanu, il convient de voir l'esprit qui nous anime: esprit de conciliation historique et de synthèse esthétique entre contradictions apparentes ». La prose que Sadoveanu fait paraître dans la revue est remarquable par la diversité des sujets qui le sollicitent et qui vont de l'amour de la nature et du passé à la sympathie qu'il éprouve pour la sagesse orientale (le Divan persan). *Citons également les* Tablettes *de Tudor Arghezi, ainsi que les fragments de roman et les pages signées Liviu Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengesco, Cezar Petresco, Ionel Teodoreanu, Al. O. Teodoreanu, Ion Vinea, Gh. Brăesco, Geo Bogza. De nouveaux talents s'affirment: Zaharia Stanco, Eusebiu Camilar, I. Peltz, Mihai Sebastian, etc. Les articles de critique et de sciences sont signés de noms prestigieux: M. Ralea, G. Călinesco, Tudor Vianu, le linguiste Iorgu Iordan, Camil Petresco, Al. Philippide, Pompiliu Constantinesco, Al. Dima, Vladimir Streinu, Emil Gulian et bien d'autres. Sa fidélité aux idées démocratiques vaut à la* Viaţa românească *d'être supprimée en 1940 pendant la dictature fasciste. Cette importante tribune dirigée à l'époque par Mihai Ralea, G. Opresco et D. I. Suchianu constituait en effet une barricade de la lutte pour le progrès.*

A l'issue de la seconde guerre mondiale, les traditions de la Viaţa românească *étaient de celles dont il convenait de tirer parti. Ce soin incomba à Mihai Ralea et D. I. Suchianu. Du mois de novembre 1944 au mois de juillet* 1946, *la vénérable revue, en train d'opérer sa transition, réunissait des collaborateurs consacrés depuis longtemps: Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu, Al. A. Philippide, Mihai Codreanu, Demostene Botez, Hortensia Papadat-Bengesco, ainsi que des écrivains plus jeunes. La* Viaţa românească *se devait de redevenir ce qu'elle avait été et ce qu'il importait qu'elle fût dans l'avenir: une publication réunissant les forces créatrices nationales.*

Dans les conditions historiques propres à la révolution culturelle socialiste, la Viaţa românească *se présentait au public, au mois de juin 1948, comme la « revue de la Société des gens de lettres de Roumanie ». Un* Avant-Propos, *tout en soulignant le sens de ses traditions progresssistes, déclarait que la publication, qui continuait de porter le nom de l'importante revue de Jassy, était une « revue nouvelle ». «* Les racines de cette tradition combattive — *précisait cet avant-propos —* constituent une noble tradition de la littérature nationale ». *On y célébrait, à juste titre, les sentiments de plusieurs écrivains « pleins d'amour pour le peuple » qui militaient pour lui assurer une vie meilleure. « Rattachant la littérature à la « question sociale »,* La Viaţa românească *a enrichi nos lettres des œuvres de plusieurs poètes et prosateurs, essayistes et critiques de valeur. Pour avoir embrassé certaines idées avancées de l'époque, elle fut persécutée, mais demeura, jusqu'au moment où la dictature fasciste la supprima en 1940, le rendez-vous des écrivains progressistes qui se succédèrent tout au long de quatre décennies (. . .) Les positions militantes de l'ancienne* Viaţa românească *constituent un patrimoine positif que la revue actuelle entend reprendre et enrichir, ainsi que les meilleures traditions que la vie actuelle offre largement à l'art littéraire conformément aux données historiques spécifiques. La* Viaţa românească *de nos jours militera en faveur d'une littérature qui, tout en puisant ses racines dans le passé, soit en même temps une littérature nouvelle susceptible d'exprimer l'effort créateur et la lutte en faveur d'une vie nouvelle dans notre patrie. »*

La revue décida avant tout de stimuler les œuvres « proches de la vie des larges masses du peuple », de militer en faveur d'une « littérature, d'un art, d'une culture réalistes et d'un esprit optimiste, propices aux travailleurs ».

La Viaţa românească *de ces années-là a contribué puissamment à l'épanouissement de notre littérature actuelle. Les écrivains appartenant aux périodes antérieures (Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi, Hortensia Papadat-Bengesco, Al. A. Philippide, Demostene Botez, etc.) ont cotoyé, dans ses pages, leurs jeunes confrères dont plusieurs ont atteint la notoriété. La* Viaţa românească *a publié les principales œuvres poétiques écrites par Arghezi après la libération* (Hymne à l'Homme, 1907), Notes de voyage *de Mihai Ralea, un grand nombre de poèmes de M. Beniuc,* le Sourire d'Hiroshima *d'Eugen Jebeleanu,* la Mort de la biche *et la* Rhapsodie de la forêt *de N. Labiş,* Nicoară Fer-à-Cheval *de Mihail Sadoveanu, plusieurs fragments de* La Commode noire *de G. Călinesco, d'*Un homme parmi les hommes *de Camil Petresco, des* Moromète *de Marin Preda, de* La Fosse *d'Eugen Barbu, de l'*Etranger *de Titus Popovici, plusieurs scènes des pièces de Camil Petresco, Horia Lovinesco et Aurel Baranga, ainsi que plusieurs autres livres d'avant-garde de la littérature actuelle signés Ion Călugăru, Eusebiu Camilar, Nagy Istvan, Marin Preda (la nouvelle* Dans un village). *Les études et les articles écrits par des personnalités telles que G. Călinesco, Tudor Vianu, Perpessicius, Şerban Cioculesco, Al. A. Philippide, ou de critiques plus jeunes, formés aux cours des deux dernières décennies imprimèrent un remarquable élan aux débats sur la théorie, l'histoire et la critique littéraires. La revue se fit l'écho d'intéressantes discussions sur la façon de tirer parti du patrimoine littéraire, sur le monde contemporain, les courants littéraires, les problèmes qui se posent au roman, les caractères du réalisme, le phénomène littéraire universel. Les numéros spéciaux consacrés à des problèmes concernant l'histoire et la critique littéraires ou aux figures représentatives de l'entre-deux-guerres ont joui d'un succès légitime.*

La valeur d'une revue se mesure à la façon dont elle sait susciter la naissance d'un courant littéraire important et lancer de brillants écrivains. La Viaţa românească *a depuis longtemps sa place dans l'histoire de la culture roumaine en tant que publication démocratique et progressiste dont le climat favorisa la formation et l'évolution de créateurs de première grandeur. Ces mérites la mettent au premier rang des créations culturelles nationales dignes de la plus haute considération. Riche de soixante années d'expérience, la* Viaţa românească *remplit sa mission avec honneur en poursuivant des activités aux perspectives florissantes.*

LE SENS DU MYTHE CHEZ THOMAS MANN

par **ION IANOȘI**

De nombreux écrivains anti-fascistes ont écrit, pendant leur exil, des livres sur des thèmes historiques. Peut-on qualifier cette prédilection, commune à Heinrich Mann, à Lion Feuchtwanger, à Ștefan Zweig, à Bruno Frank ou à Thomas Mann, comme une fuite devant les problèmes sociaux et leur époque? Il est indiscutable que certains d'entre eux ne comprenaient pas trop clairement ce qui se passait, ne parvenaient pas à déchiffrer le mécanisme du « destin germanique » et — encore moins, son dénouement. Le présent, en continuelle effervescence et transformation, pouvait être difficilement compris et représenté en sa totalité, surtout par des consciences naguère encore prisonnières de beaucoup d'illusions et de préjugés sociaux. Leur intérêt pour l'antiquité grecque ou romaine, pour le féodalisme français ou pour les philosophes allemands, pour des personnalités telles que Flavius Josèphe ou le « faux » Néron, Cervantes ou Henri Quatre, Erasme de Rotterdam ou Gœthe, ne constitue pas, cependant, une simple évasion, voire un simple signe de faiblesse. Chacun d'eux avait écrit des livres sur des thèmes politiques contemporains, tels que la désintégration de la monarchie de Guillaume II, les avatars de la République de Weimar, et même la genèse du fascisme. S'agissait-il donc seulement de rechercher des masques historiques « stables » afin de suggérer la nature de l'instabilité présente? L'essentiel ne nous paraît pas être la correspondance directe, le parallélisme déclaré, l'allusion non-dissimulée — présentés, sous une forme ou sous une autre, dans la plupart des romans historiques de l'époque — mais bien les desseins de principe qui ont déterminé en cette période des orientations semblables chez des auteurs différents. Le roman historique a connu en notre siècle un épanouissement insolite, dû souvent à des écrivains qui semblaient le plus préoccupés de contemporanéité. Le phénomène est explicable. Plus les problèmes qui se posent à l'humanité sont essentiels, plus la conscience du chemin parcouru, la généralisation de l'expérience deviennent indispensables. L'attrait exercé par la totalité historique s'amplifie aux moments de suprême tension, quand les fondements mêmes du monde et de l'existence sont en jeu. L'acuité du moment fait bon voisinage avec les dilemmes éternels. Le siècle qui a connu deux guerres mondiales, le fléau fasciste, des révolutions sociales et des révolutions de libération nationale, les progrès géants de la science et de la technique, ce siècle vérifie et cimente ses idéaux, en les rapportant aux épreuves cruciales du passé de l'humanité. Le but majeur de tous les romanciers allemands anti-fascistes, penchés sur les in-folios poussiéreux afin de faire renaître à la vie leur lettre morte, le but de ce forage entrepris dans les couches géologiques, c'est la découverte du sens directeur de la vie. Face au fascisme, ils se proposent de connaître et de faire connaître les ennemis de l'humanité au cours des siècles et des millénaires passés, leur tactique et leur stratégie, les méthodes et les slogans employés par eux — et aussi les armes qui auraient pu les abattre. Les dix ans de domination hitlérienne les ont obligés, pour la plupart, à réfléchir sur la vie et sur la mort, sur le péché et la vertu, sur la force et la faiblesse, sur la liberté et la tyrannie, sur la dignité et l'ignominie, sur les héros et les tyrans.

Thomas Mann a choisi, lui aussi, un exemple particulier, mais il l'a choisi de telle sorte qu'il puisse lui faciliter une généralisation majeure. Afin de pouvoir amplifier les enseignements de son récit concernant un roi humaniste, son frère Heinrich — dans son cycle sur Henri Quatre — a dû fausser la réalité historique, abstraire des faits, des événements, des personnages, modifier des réalités connues. Mais de quelles « réalités » exactes pouvait-il être question dans les mythes concernant Nanda et Shridaman, Grégorius, Moïse et Joseph, paraboles fictives ou qui, en tout cas, se sont transformées depuis longtemps en fiction, contes « rêvés » et que l'on présente, dès le début, sous les formes de la pensée mythologique où prévaut le rêve.

« Il est question de nos ancêtres des temps lointains, et la persévérance du vieux mage de jadis est loin d'être une simple illusion », lit-on en tête du premier chapitre du Rameau d'Or, *roman de Mihail Sadoveanu. L'auteur nous prépare à son « voyage aux Enfers », il nous invite à descendre au fond de la fontaine magique, dans le vieux monde de la Dacie où les puissances de l'âme étaient fraîches et pures. Perçant les sédiments millénaires, le narrateur invoque l'ombre sévère du vieux prêtre païen, l'esprit de l'ingénieux mage et astrologue, les traditions de nos ancêtres gètes et grecs qui avaient appris en Egypte et à Babylone les douze symboles et aussi les sept symboles, les quartiers et les images des constellations, « et tout ce qui est nécessaire pour lire dans l'éternité et dans l'instant éphémère. » C'est dans l'esprit de ces temps reculés qu'il relie les destins des mortels aux sept planètes qui règnent sur le ciel et sur la terre. Et nos fêtes contemporaines il les fait procéder des traditions mêmes de Memphis. C'est ainsi que la joie de voir revenir le soleil au printemps est la fête de la résurrection de Mithra ou d'Osiris, « après que l'homme-Dieu est demeuré trois jours dans les ténèbres funéraires de la caverne ». On retrouve là les mêmes éléments concrets que chez Thomas Mann, et surtout la même passion mythique et artistique, la même vision cosmique. L'écoulement du temps est envisagé par cycles, chaque cycle étant égal à une année, c'est-à-dire trois cent soixante-cinq jours. La clef des énigmes de notre époque est donnée par les connaissances subtiles et directes du héros perdu dans la nuit des temps. Le mage Kessarion Breb est proche parent du Joseph de Thomas Mann, symbole de la sagesse ancienne et toujours contemporaine, symbole de l'homme et de l'humanité, des forces populaires jamais taries.*

« Là où vous raisonnez et où vous vous efforcez d'arriver à la vérité par des syllogismes et des hypothèses, le sage d'autrefois avait la voie grande ouverte, une communion directe, la faculté de pénétrer sans contrainte au fond des choses. Les aspects du monde et les phénomènes de la nature sont présentés par le mage d'une manière emblématique, ce qui équivaut à les pourvoir d'une clef éternelle. C'est selon cette méthode, sous la forme du symbole, que

la vérité la plus abstraite pouvait devenir sensible. Une proposition sèche était véhiculée par l'image. Ainsi ce qui était inconnu parvenait à s'apprivoiser, les murs inanimés et les entités morales devenaient poétiques; la métaphysique prenait la forme d'une ronde de déesses ». La clef enchantée de Sadoveanu est la même que celle de Thomas Mann ! Lui aussi s'adresse à un monde frais et pur, suffisamment imprécis pour ne pas opposer de résistance à son modelage moderne, à un univers qui sensibilise les vérités les plus abstraites et qui prédispose aux symboles les plus riches. Que représente la vieille parabole, si ce n'est le fruit d'une suprême généralisation poétique, « la métaphysique » sous la forme d'une ronde de déesses? La sagesse naïve, spontanée, infantile, des premiers âges engendre des « proverbes » géniaux dans lesquels l'humanité se reconnaîtra toujours. Le charme de la pensée mythologique, c'est le charme de l'enfant — normalement développé, ainsi que Marx l'a précisé — à l'état de synthèses primaires, non-différenciées et abyssales, type d'entendement que le folklore a conservé jusqu'à nos jours. La mythologie est une pensée artistique, non encore segmentée, pensée artistique et, implicitement, philosophique, scientifique, éthique, religieuse. C'est ce type de pensée de l'artiste-mage qui intéresse Thomas Mann. La Génèse *est pour lui un « livre » de base, ainsi que la* Mahâbhârata, *l'*Odyssée *et le* Shāh-Nāmè *(le Livre des rois) qui suscite des associations et des adaptations libres, de nouveaux chants humanistes au niveau supérieur de la spirale historique. Le héros proprement dit de la tétralogie, c'est « l'âme humaine, l'âme aventureuse, qui crée dans l'aventure... », c'est l'homme troublé par les questions, par les échos, par les efforts semés de doutes qu'il fait pour obtenir la vérité et la justice, un « d'où » et un « vers où », un nom propre, un être à part... »*

★

En présentant les coordonnées esthétiques de sa tétralogie, Thomas Mann souligne toute la série de mutations intervenues dans son développement. De l'intérêt allemand, « bourgeois », des Buddenbrooks *il passe à l'intérêt européen de la* Montagne Magique, *puis à l'intérêt général, humain, de* Joseph et ses frères. *Il y a donc là un passage graduel de l'individuel au typique, la substitution d'un manifeste mythologique à une vision concrète, localisée d'une manière précise. La phase mythique représente la première phase, une phase primitive dans la vie de l'humanité, mais dans la vie de l'individu, c'est souvent une phase tardive, raffinée. Au commencement, le créateur s'intéresse au cas particulier et unique, mais sa maturité développe en lui le goût pour le typique, l'éternel, l'atemporel, le goût pour la norme ancienne, pour la formule globale, pour le mythe. La perspective va s'élargissant d'une manière permanente, tandis que les contours s'obscurcissent en quelque sorte. La vision analytique du moment historique concret est remplacée par une synthèse complexe qui est, jusqu'à un certain point, étrangère à l'historicité proprement dit, puisqu'elle est susceptible de confondre les millénaires, de mettre en doute, tacitement; les changements fondamentaux mêmes qui sont intervenus dans la condition humaine, partant, de remplacer le principe de l'évolution par celui de la répétition, la dialectique par le relativisme.*

La complexité est attirée par l'élémentaire, le moderne, par l'archaïque, l'originalité, par les motifs millénaires ! Gœthe et Wagner représentent pour Thomas Mann deux incarnations foncièrement différentes, la classique et la romantique, la sereine et l'exaltée, deux facettes de l'esprit national, mais qui ont, toutefois, une liaison entre elles: le mythe. Son rêve téméraire est de forger un nouveau « symbole de l'humanité », se rapprochant du pathétisme classique aux éclairs humoristiques de Gœthe, sans être étranger à la monumentale et grave mythologie wagnérienne. Wagner a vu dans le majestueux andante *un tempo spécifiquement germanique — c'est par cette remarque que commence le journal de Thomas Mann durant sa traversée de l'Atlantique, ce journal dans les pages duquel l'écrivain compare la mer à Don Quichotte, cette autre synthèse mythique de l'humanité. « L'élément épique, avec son étendue fracassante, avec son souffle archaïque qui répand l'arôme de la vie, avec son rythme qui gronde dans le lointain et sa monotonie qui vous accapare — comme il est semblable à la mer et comme la mer lui ressemble ! » s'exclamera l'écrivain dans son introduction à* Anna Karénine. *Par ailleurs, dans sa leçon sur la cosmologie de « l'art du roman » — « une mer à boire » — il célébrera les hymnes védiques* Itihasa *(« Il en fut ainsi », — éternelle formule du genre épique), les anecdotes sur* Ferdousi, *les* Eddas *et l'*Odyssée, Tristram Shandy *et* Wilhelm Meister, Don Quichotte *et* La Guerre et la Paix, *qui sont, toutes, des variantes de « l'élément homérique », qu'il exalte dans ses études de l'époque ainsi que dans sa tétralogie.*

La nature du mythe préoccupe Thomas Mann effectivement durant toutes ces années, et il ne serait guère difficile de composer une ample anthologie de ses seules références à ce thème. La forme antique de l'existence, ainsi qu'il le souligne dans sa leçon sur Freud et l'Avenir, *c'est la vie en tant que mythe, la vie qui se répète, la conscience dépourvue de frontières individuelles, largement ouverte vers le passé assimilé au présent. Le mythe, c'est, proprement, une façon de « revivre » ce qui a été déjà vécu, de s'identifier à ce qui fut. La vie est légitimée par le mythe, c'est par le mythe qu'elle acquiert sa propre conscience, sa justification, sa consécration, c'est par le mythe qu'elle devient citation, célébration, solennité, jeu. La fête n'est-elle pas, toujours, une répétition? Elle annule le temps, elle reprend, aujourd'hui, ce qu'elle avait repris hier et avant-hier, selon un modèle initial. Dans cette optique, tout devient « vie vécue », c'est-à-dire revécue d'une manière cérémonieuse, comme une fête. L'enfant revit la vie de ses parents, de ses aïeuls, de ses ancêtres, d'une manière rêveuse, primesautière, sereine, artistique. Et que fait l'artiste sinon reproduire la vie d'après le modèle de ses prédécesseurs, en célébrant l'enfance avec la maturité? « C'est ainsi qu'une imitation de Gœthe, le souvenir de Werther ou de Meister, et celui de la phase postérieure, celle de Faust et du Divan, peuvent, encore à l'heure présente, guider, d'une manière inconsciente, une vie d'écrivain, et la déterminer d'une manière mythique; je dis: d'une manière inconsciente, bien que, chez les artistes, l'inconscient devienne, à tout moment, conscience souriante et attention enfantinement profonde. »*

★

« Dans l'auteur de ce conte, nous devons voir l'auteur de tous les événements qui se sont passés... » Pour Thomas Mann, le roman ne représente qu'une forme de manifestation du « génie épique », sous le signe duquel

Homère s'apparente à Tolstoï, Ferdousi à Gœthe, la Divine Comédie *à la* Comédie Humaine, *l'ancien* Chant des Nibelungen *au moderne* Anneau des Nibelungen, *ce dernier au cycle des* Rougon-Macquart. *Rien de plus naturel, par conséquent, qu'il ne s'estime « auteur » qu'en un sens limité, et se qualifie plutôt de rhapsode populaire, de même que ses prédécesseurs, qui n'ont fait que conter à nouveau ce que la vie elle-même avait dès le début raconté. En célébrant avec ses frères le « jeu sacré » si compliqué, par lequel il va révéler, graduellement, son identité, Joseph, maintenant bras droit et conseiller du Pharaon, explique à son ancien geôlier, devenu ultérieurement le majordome de sa maison (« la sphère avait seulement tourné ») qu'ils sont parvenus dans un conte des plus merveilleux et qu'ils ont pour mission de le perfectionner et de l'embellir, selon les lois mêmes de l'art.*

Nous sommes en pleine conception mythologique: les frontières entre le réel et l'idéal, la réalité et la fantaisie, le fait et le rêve, se sont évanouis. Avant d'être représentée, la vie elle-même raconte son propre conte, car en fait, elle ne mérite vraiment son nom que dans la mesure où elle est « jeu sacré », poésie, théâtre, fête, cérémonial; et l'homme n'a pas le droit de gacher ce jeu, d'en gêner le déroulement harmonieux. La mission de l'homme, c'est, bien au contraire, de se comporter en acteur qui comprend le sens du texte et les indications de la mise en scène. Mut-em-enet, qu'on appelle, familièrement, aussi Eni ou Enti, est terrifiée à la pensée qu'elle interprète un rôle dans un jeu, dans un carnaval; et Joseph, dans ses dernières paroles adressées à ses frères — lesquels, semblables en cela à beaucoup d'hommes, ont vécu le conte sans le comprendre — leur explique qu'ils n'ont fait que participer à un jeu, à un accord musical, et que ce n'est pas à eux de lui demander pardon pour les méfaits commis, mais bien à lui, « car c'est vous qui deviez jouer le rôle des méchants, afin que tout puisse s'ordonner de cette manière ». Le monde est un livre immense, un conte infini dans le cadre duquel d'autres récits, de moindre envergure, se déroulent. Et l'homme doit déchiffrer les événements que lui réserve le livre de la vie. D'où le rôle immense du verbe, vrai démiurge que l'on peut aisément confondre avec le réel. Nommer équivaut à forger, à comprendre et à renouveler la vie. Joseph prévient Eni des suites fatales du péché en ces termes: « Car tout ce qui arrive peut devenir histoire et évocation choisie... »

Gœthe avait intitulé ses mémoires Vérité et Fiction *et c'est sous le signe de cet apparentement que le situe Thomas Mann, dans* Lotte à Weimar. *Les personnages de* Werther *avaient acquis « une réalité si puissante » que, 44 ans après, Madame la conseillère aulique Charlotte Kestner se considérait plus « vraie » dans le rôle de Lotte et cherchait à se conformer à la « fiction » par tous les moyens. Elle regrettait « le déplorable mélange de fiction et de vérité » qui avait marqué son existence d'une manière si brutale, mais, au fond de son cœur, elle préférait le possible au réel et entreprit son voyage tardif à Weimar, pour la recherche, éphémère et sublime, de ce possible même, car, en réalité, elle était parvenue à voir seulement l'œuvre de renoncement, « le possible avorté ». La passion du jeune Gœthe était « une espèce de jeu », de même la tentative de Lotte pour la revivre, ou celle de Thomas Mann pour surprendre cette mélancolique tentative de réaliser un conte fragmentaire... Le livre tout entier est construit sur le jeu de quelques miroirs parallèles, qui réfléchissent l'un dans l'autre leurs images, plus ou moins claires: le passé et le présent, la jeunesse et la vieillesse, l'action et le rêve, le réel et l'idéal. « Jeu des transformations », c'est ainsi que Gœthe appelle ce merveilleux enchaînement des contraires, dans sa discussion finale avec Lotte, qui constitue l'apothéose du roman. La discussion toute entière est imaginée par Lotte (c'est-à-dire: Thomas Mann) afin de prouver la supériorité de la vérité rêvée sur la vérité de la réalité immédiate. L'idéale rencontre de Lotte avec Gœthe semble à l'auteur, par conséquent, plus authentique que le dîner qui eut lieu en réalité. En terminant son roman sur cette rencontre et sur la remarque symbolique de Mager, selon laquelle le privilège d'aider Lotte à descendre de la voiture de Gœthe « est digne d'être relaté », Thomas Mann donnait la prééminence — naturellement, dans un sens élevé et figuratif — à la « fiction » sur la « vérité ».*

La métamorphose de la fiction en vérité et de la vérité en fiction est aussi le leitmotiv du roman sur Grégorius (L'Elu). *« Qui sonne les cloches? » se demande l'auteur dans le titre du premier chapitre, chapitre, en vérité, « programmatique. » Qui sonne les cloches sur la ville, dans l'azur et dans les profondeurs, ces cloches dont la voix remplit le ciel de Rome durant trois jours et trois nuits, annonçant le couronnement d'un « très grand Pape »? Les sonneurs manquent, mais il serait naïf de croire que personne ne porte la responsabilité de ce miracle. Qui fait donc sonner les cloches de la ville sainte? « C'est l'esprit du récit », répond Thomas Mann: Et cet esprit est si spiritualisé, si abstrait, qu'on ne saurait en parler, grammaticalement, qu'à la troisième personne, et c'est même une licence que de dire: « C'est lui ». Pourtant, il peut aussi être personnalisé, il peut passer à la première personne, il peut s'incarner en quelqu'un de concret, qui dise: « C'est moi. C'est moi l'esprit de la légende ». « C'est moi » peut dire Clemens l'Irlandais,* ordinis divi Benedicti, *qui, en tant qu'incarnation de cet esprit, n'estime pas nécessaire de spécifier où et quand il vit, ou en quelle langue il écrit: « c'est moi » peut dire Thomas Mann, lui aussi humble serviteur de l'esprit tout-puissant. Le récit est parsemé de brèves allusions à cet esprit, tel un effet brechtien de « distancement », pratiqué* avant la lettre, *pour s'opposer à l'acceptation naïve et inconditionnelle des événements en tant que réalité, et pour nous rappeler que la vie à laquelle nous assistons n'est que rêve, poésie, théâtre, fruit de la fantaisie poétique et que c'est justement sous cette forme qu'elle est vraie. « L'esprit du récit, que j'incarne » est un esprit enjoué et sage... ». Enjoué, parce qu'il cligne de l'œil vers nous, pour nous faire comprendre que nous participons, en fait, à un « jeu sacré » et que nous devons nous conformer aux règles de ce jeu; sage, parce que, souvent, c'est justement dans le « jeu » que la vérité peut nous être pleinement révélée. Au cours de l'audience finale, Grégorius et Sybille se reconnaissent dès le premier instant, mais ils continuent pendant un certain temps à interpréter leurs rôles, « afin d'offrir à Dieu un sujet d'amusement ». Le point culminant de la représentation est constitué par la farce, la totale démystification. « Et pourtant, ce n'était pas un jeu », dit Grégorius auparavant, car la destruction des mythes absurdes va de pair avec la création d'autres mythes, humains et nobles, vraiment purificateurs. Le sérieux suppose la plaisan-*

terie, mais seule la plaisanterie sérieuse peut avoir de l'effet; il existe beaucoup de vérités apparentes, mais les apparences mettent, parfois, au jour la vérité.

★

« La sphère tourne, et jamais on ne pourra savoir où prend son origine un conte: au ciel ou sur la terre ». La parabole de la sphère provient de la cosmologie mésopotamienne, prototype plus robuste de la théorie platonicienne des « idées »: les choses terrestres ont des correspondances célestes, et inversement. La sphère qui roule sans cesse, c'est l'image sensible, poétique (« la ronde des déesses ») de l'unité des contraires. Pour réaliser cette image, Thomas Mann oscille entre la dialectique et le relativisme. Tout peut se transformer en son contraire, le passé en présent, la divinité en homme, le ciel en terre, le paradis en enfer, de même qu'il peut redevenir ce qu'il a été auparavant. Les contes se déroulent « en haut » et « en bas », dans les deux hémisphères, et, par conséquent, ils peuvent être reproduits tantôt sous une forme tantôt sous l'autre. La vie et la mort, la vertu et le péché, le beau et le laid se définissent l'un par l'autre, s'interpénètrent, se remplacent, parce que « tout existe, dans le monde, sous une double forme: l'objet et l'anti-objet». Les hommes se comportent à l'instar des dieux, et les dieux se cisèlent à l'exemple des hommes; l'Enfer existe, en fait, pour les justes, car l'on ne saurait pécher que contre la vertu, il faut s'avilir pour s'élever, et, en s'élevant, on peut déchoir de nouveau; on peut ressusciter d'entre les morts, mais, en vivant, on prépare sa tombe. « Non, le monde n'est pas réduit de moitié, c'est un tout, la fête aussi est un tout entier, et le tout, c'est la consolation invincible ». Durant les années d'abondance, les Egyptiens oublient la disette qui les guette, « ainsi que celui qui se refuse à penser aux desseins du démon ». Mais la vie ne vous laisse pas oublier son autre moitié; c'est pourquoi — quand la sphère tourne de nouveau — l'entente de Joseph avec Dieu prend la forme du pacte de Leverkühn avec le diable.

L'harmonie des contraires, l'unité sans cesse détruite et rétablie, c'est le leitmotiv de la tétralogie. Tout ce qui est terrestre et passager a son correspondant éternel et céleste: par rapport à Esaü, Jacob est la lune, mais, par rapport à Rachel, il est le soleil; ses femmes, ce sont « la belle lune » et « la laide lune », et ses fils, il les « confond » avec les constellations. Les correspondances entre la terre et le ciel s'inspirent de toutes les mythologies, elles se substituent à leurs images, en alternent et en confondent les motifs. « J'ai entendu ces choses, de cette manière, et de cette autre, et d'une autre manière encore, de toutes les manières à la fois.... » dit le moribond Mont-Kav à Joseph, reproduisant, en un beau désordre poétique, tout ce qu'imaginaient les différents peuples antiques au sujet du destin de l'âme après la mort. Jacob considère Rachel, la mère de son fils bien-aimé, comme « une vierge céleste, qui engendre Dieu », celle d'où prend son point de départ le thème millénaire de la mère et de l'enfant, c'est-à-dire celui des déesses Isis et Hathor ainsi que de la Vierge Marie. Mut-em-enet est, elle aussi, Hathor, mais elle est aussi Léda, celle à qui Jupiter s'est présenté sous la forme d'un cygne. A son tour, Jupiter est l'aigle qui ravit en songe Joseph, ainsi qu'un nouveau Ganymède, échanson des dieux sur l'Olympe. « Un échanson a toujours quelque chose de divin en lui, ou du moins quelque chose de ceux qui sont aimés des dieux », remarque l'amie de la belle Mut-em-enet, rapprochant de nouveau Joseph de Ganymède.

Le héros de la tétralogie, c'est l'incarnation de Dieu, l'incarnation de tous les dieux, de tous les héros mythologiques, de tous les hommes: c'est le symbole du ciel et de la terre. Il ne veut pas mordre à la pomme du péché ainsi qu'Adam, il est né parmi les roseaux, ainsi que Moïse, il traverse les déluges, sans dommage, ainsi que Noé, il résiste aux séductions, ainsi que Gilgamesh, il se marie, ainsi qu'Adon, il est jeté dans l'Enfer ainsi que Tammuz, il resuscite de son tombeau ainsi que Jésus.

Les parallèles entre l'Ancien et le Nouveau Testament, entre Joseph et Jésus, se poursuivent jusqu'à la fin du roman, mais seulement en tant que motif des correspondances entre la terre et le ciel. Pour modeler son héros, Thomas Mann a recours à d'autres déités, antérieures ou, en tout cas, étrangères à la Bible, Adonis, Tammuz, Osiris, et — surtout dans la dernière partie de la tétralogie — Hermès.

Déjà Jacob avait rencontré dans le désert Anubis, ce dieu « dirigeant » de la mythologie égyptienne, proche parent de Hermès Psychopompos (conducteur des âmes). Pour la réussite de son évasion de l'empire de Laban, les femmes de Jacob invoquent l'aide de Nabu, « dieu des voleurs », ce qui constitue une nouvelle superposition de plans — nous ne rencontrons pas de « dieu des voleurs » dans la mythologie mésopotamienne, — et le dieu invoqué a les traits d'Hermès. En route vers Sichem, Joseph est guidé par l'envoyé des dieux, l'inconnu mystérieux qui a des traits communs avec Anubis et Hermès — « héraut, guide, gardien », et « serviteur du dieu des voleurs ». Ce personnage fantastique, directement descendu de la mythologie, garde la fontaine où a été jeté Joseph et parle d'une manière sibyllique à Ruben sur le mystère de la disparition de l'enfant et sur la vocation de celui-ci. Puis il paraît de nouveau pour guider les Ismaélites à travers le désert et disparaît sans encaisser son dû. Nous nous en souvenons: c'est ainsi qu'avait procédé le mystérieux gondolier avec Gustave Aschenbach, et c'est de la même manière qu'agira l'inconnu qui guide Adrien Leverkühn dans la maison de dissipation. « Hermès, ma déité bien-aimée » — lisons-nous dans une lettre de Thomas Mann à Karl Kerényi — et, vraiment, on peut aisément identifier Hermès dans presque tous ses livres, sous différentes hypostases. « Psichopompos », c'est, à la fois, Settembrini, Naphta et Claudia Chauchat, les éducateurs de Hans Castorp, ses guides — bons ou mauvais. Sur son chemin tortueux, Hermès est aussi Hans, le voyageur sans repos, avide de connaître Scylla et Charybde et de passer indemne à travers eux. Le séducteur de Gustave Aschenbach, le petit Tadzio, a, lui aussi, les traits du dieu-enfant, ainsi que les ont, d'une autre manière, Thomas et Hanno Buddenbrook, Tonio Kröger, Goethe, Grégorius, Nepomuk Schneideswein ou le couple Moïse-Josué. Tous les héros de Thomas Mann sont en relation avec la lune. Voyageurs, explorateurs, pèlerins en quête du Graal, disciples et pédagogues, guides ou guidés, ce sont des héros qui oscillent entre le ciel et la terre ou qui incarnent leur accord.

Les masques mythologiques changent continuellement. Dans la grande discussion d'Amenhotep avec Joseph, le premier est un Jésus, rêveur doux et extatique, un

Mischkine pharaon et théologien, tandis que le second est un Hermès typique, complexe et même ambigu, mais, grâce à cette aptitude à réunir des valeurs diverses, nettement supérieur à son maître qui paraît n'avoir qu'une seule corde à sa lyre. Sage et rusé dans la même mesure, dieu et escroc, Joseph berne le pharaon avec adresse et le guide, par différentes ruses, sur le bon chemin, tel « la lune entre le ciel et la terre »; Joseph est un « dieu-malin », ainsi qu'Hermès, son père mythique — et c'est ainsi que doit être l'homme, selon l'avis du romancier.

L'idéal symbolisé par Joseph est définitivement clarifié dans le chapitre Urim et tummim, *qui signifie oui et non, le positif et le négatif, la lumière et les ténèbres, la vie et la mort, le paradis et l'enfer. Joseph est leur synthèse — le « tam » — un héros à double signification, à double face, « l'homme des situations renversées et des changements des qualités», qui se sent à l'aise « en haut comme en bas ». Sa vocation est de constituer le lien entre les sphères, entre la philosophie et la politique, entre l'art et le commerce — ce dernier apparenté, ainsi que le remarquent ses frères, avec le brigandage. « Serviteur malin », il agit en deux directions opposées, réalise des transactions entre elles et les réunit par l'humour. Sur un plan différent, il se comporte de la même manière, par conséquent, que Hans Castorp. Il aime la vie tout en connaissant la mort. Cette idée est reprise textuellement dans le même chapitre,* Urim et tummim. *Plus tard, la popularité obtenue par Joseph est expliquée justement par la popularité du principe humoristique parce que « la plaisanterie a la nature d'un habile chargé d'affaires, d'un héraut envoyé ici et là, entre des sphères et des influences opposées: par exemple, entre la puissance du soleil et la puissance de la lune, entre l'héritage paternel et l'héritage maternel, entre la bénédiction de la nuit et la bénédiction du jour, pour tout dire, entre la vie et la mort ». C'est ainsi que reparaît, différent et pourtant identique, le vieux motif de la création chez Thomas Mann, l'oscillation entre la tradition paternelle et la tradition maternelle, entre « l'huile » et la « figue », entre le jour et la nuit, entre le soleil et la lune, entre l'univers de Jacob et celui de Rachel, leur fils réalisant de nouveau l'équilibre auquel rêve en permanence Thomas Mann, celui qu'il aspire lui-même à réaliser philosophiquement, esthétiquement, politiquement et même « tempérementalement » — c'est la « voie médiane » germanique.*

Ciel et terre, urim et tummim, dieu et escroc, c'est ainsi que Thomas Mann caractérise Joseph. Mais l'unité des contraires à l'intérieur d'un caractère peut s'extérioriser, lorsque l'équilibre est rompu, dans l'opposition de deux caractères: la sphère tourne, l'urim se transforme en tummim, le dieu en escroc, Joseph en Félix Krull. L'écrivain reprend, à la fin de sa vie, le conte interrompu quelques décennies plus tôt, et en 1954 paraît la seconde version des Aveux de l'escroc Félix Krull, *moderne roman picaresque, qui sublime les méditations de Thomas Mann sur le thème de la perversion (« Verhunzung ») des valeurs par la société bourgeoise. Et, comme il ne conçoit pas seulement le monde sphériquement, mais aussi sa propre œuvre, le processus de perversion est illustré, non seulement par rapport aux valeurs objectives, mais aussi par rapport aux valeurs subjectives, à ses propres livres et à ses propres idéaux, qu'il « revise » humoristiquement. Le romancier se divertit, ainsi que ses héros. Il met en scène, à partir de ses ouvrages antérieurs, un spectacle bouffe c'est-à-dire qu'il interprète, en de nouvelles conditions, un spectacle déjà connu. Les grands mythes se démythifient, pour de bon, cette fois-ci. Les thèmes sublimes, les motifs et les caractères se vulgarisent, sciemment. Ce qui s'était passé « en haut » (« haut » dans les cieux et sur la terre) se déroule maintenant, au sens propre du terme, « en bas ». Félix Krull est* le même *Joseph qui vit dans les conditions prosaïques de l'époque capitaliste, mieux encore: il est la parodie de tous les « élus » de Thomas Mann, celle de Klaus Heinrich, de Hans Castorp, de Gœthe, de Grégorius et de Joseph à la fois.*

« Enfant privilégié du ciel », Félix exerce de bonne heure sa fantaisie et son imagination, il voit la vie en tant que jeu et spectacle, il interprète différents rôles, il apprend à maîtriser ses gestes, sa voix, sa volonté, afin de devenir un artiste multilatéral et accompli. « Oui, bien que je n'aie pas eu l'occasion de l'étudier, la musique — cet art rêveur — m'enchante, elle trouve en moi un adorateur fanatique. . . », et, pour en faire la preuve, il s'imagine violoniste. Il mime exactement le comportement des solistes et les auditeurs le considèrent comme un enfant prodige. L'art est une escroquerie, mais ce sont les apparences qui comptent, le monde peut et doit être induit en erreur. Pour justifier ses absences à l'école, Félix falsifie l'écriture de son père avec une désinvolture éblouissante (n'est-il pas artiste !) ou feint d'être malade et parvient à convaincre ses parents qu'il est vraiment souffrant. Félix a la figure d'un dieu antique, descendu directement de la mythologie grecque, une figure qui, costumée dans le style de n'importe quelle époque, semble authentique et ravit tous les cœurs. Lorsqu'il commence à commettre des larcins, l'enfant chéri des dieux procède ainsi qu'une grande personnalité, d'une manière originale. Dans la scène extraordinaire du recrutement, il simule, devant la commission médicale une attaque d'épilepsie (le « mal sacré » de la tétralogie). Exempt du service militaire, il devient garçon d'ascenseur dans un hôtel parisien. Souvenons-nous: « un échanson a toujours en lui quelque chose de divin. . . » — Félix devient garçon de café, c'est-à-dire un nouveau Ganymède, à l'échelle du milieu dans lequel il vit. Pourvu d'un don tout particulier pour le mimétisme — ainsi que Joseph — il change facilement de profession, de figure, de masque. Madame Houpflé-Diane Philibert, dans les bonnes grâces de laquelle il parvient à entrer (c'est le conte de Joseph et d'Eni au vingtième siècle !) lui dit: « Vous autres, les jeunes, jeunes gens, aux jambes d'Hermès, vous êtes le divin chef-d'oeuvre de la création, l'incarnation de la beauté. Sais-tu qui est Hermès »? Non, Félix entend parler pour la première fois du souple dieu des voleurs, mais il se conforme pleinement à son prototype céleste et, à la fin de sa bouffonerie érotique, dérobe les bijoux de sa bien-aimée, avec le consentement extatique de celle-ci. Joseph était un vrai dieu, bien qu'escroc en apparence; Félix, au contraire, met tout ce qu'il possède, la fantaisie, le jeu, l'art, au service de la fourberie. Lui aussi change facilement de rôle, jusqu'à la perte complète de son identité antérieure. En se rendant à Paris, Félix se transforme en Armand; là, après la convention conclue avec le marquis Louis de Venosta, il se transforme en Loulou. Joseph, avait été Dumuzi puis Ozarsif et, enfin, était devenu ministre du pharaon

et impossible à reconnaître, même pour ses propres frères. « Nous sommes une même personne. Notre nom est Armand de Kroullosta », s'exclame, tout heureux, le marquis luxembourgeois, en cédant son incommode identité à son ami et en lui empruntant pour un certain temps son nom et son état social. La superposition de l'existence réelle et de l'apparence est si parfaite que Krull lui-même ne réussit pas à se délimiter de sa personnalité fictive, qui devient la seule réelle à un moment donné. A Lisbonne, il fait la connaissance de Marie et de Zaza, la femme et la fille du professeur Kuckuck, qu'il confond en amour, de même qu'il confond cette dernière avec Zouzou, la bien-aimée du vrai Venosta. Son rêve se superpose à la réalité, le rêve-parodie se superpose au rêve qui a une signification réelle: dans sa lettre détaillée à ses « parents » aristocrates, Félix décrit, à nouveau, sur le modèle de ce qui s'est passé entre Joseph et Amenhotep, comment il a été reçu en audience par le roi portugais Don Carlos, comment il a gagné les bonnes grâces de sa Majesté, comment il a reçu l'ordre du Lion d'Or. . .

Ne renonçant jamais à l'ironie et à la parodie, Thomas Mann prête à Joseph les traits d'un « escroc mythique». Les bénédictions dont bénéficie son héros ne sont ni des plus pures, ni des plus austères, son comportement n'est pas impeccable, son jeu est loin d'être parfait — toutefois « que des chants brillants jaillissent à la gloire du jeu qu'est ta vie, encore et encore, car ce fut un jeu sacré. . . ». Si contradictoires, si imprécis, si fluides que soient les caractères, et même si les extrêmes se touchent, Joseph demeure, toutefois, opposé tant à Krull qu'à Aschenbach. La culture allemande, celle de Hegel et de Marx, savait en fin de compte faire la différence entre la dialectique et le relativisme; la distinction entre le bien et le mal est claire pour Thomas Mann. Le créateur des valeurs, l'homme et l'artiste, est, pour lui, un saint, qu'il soit pourvu d'une auréole, ainsi que Grégorius, ou sans auréole, tel Joseph. Le rêveur égocentrique devenu bienfaisant, le bon pasteur qui défend les peuples, met à leur portée des prés verdoyants et les dirige vers l'eau fraîche des sources, est le symbole des valeurs impérissables, le plus lumineux des héros de Thomas Mann.

Dans une conférence sur le thème Humaniora et humanisme, *Thomas Mann exprimait l'espoir que, dans l'avenir, disparaîtrait la discordance entre l'esprit et la vie, entre l'intérêt littéraire et celui de l'action, entre l'idée et sa réalisation, et que, sur cette base, surgirait un intérêt humain d'une couleur et d'une tonalité supérieures, ainsi que l'avait rêvé Gœthe avec son Wilhelm Meister et « tel que se le représentent aujourd'hui certains auteurs communistes ». Le monde vivra et fleurira seulement si l'humanisme découvre sa vigueur ! « Aujourd'hui serait nécessaire un humanisme militant, qui sache que les principes de liberté et de tolérance ne doivent pas se laisser exploiter par un fanatisme éhonté, qui sache qu'il a le droit et aussi le devoir de se défendre». Afin de pouvoir imposer la « Loi », le sage Moïse emploie l'intrépide Jossué, et Joseph recommande au pharaon une paix défendue par des bras puissants, pour que les choses ne se passent pas « tout à fait selon la volonté des meurtriers et des incendiaires ».*

« L'humanisme social », démocratique et militant — voilà l'idéal du publiciste et du romancier, le rêve du conteur et celui de son héros. Joseph sait que l'avenir heureux des peuples requiert de la virilité et de la vaillance, un combat et beaucoup de sagesse aussi. A la fin du « conte merveilleux », il enseigne à ses frères que la puissance est accordée à l'homme pour son propre bien et pour le bien de l'humanité toute entière: « Car l'homme qui use de la force contre le droit et contre la raison, pour cela seul qu'il a la force, est ridicule. Et même s'il ne l'est pas encore aujourd'hui, il le sera à l'avenir, et nous sommes du côté de l'avenir. »

LA CORRESPONDANCE DE ROMAIN ROLLAND ET DE PANAÏT ISTRATI

par **NICOLAE LIU**

« L'air est lourd autour de nous, *écrivait en* 1903 *Romain Rolland au frontispice de sa* Vie de Beethoven. La vieille Europe s'engourdit dans une atmosphère pesante et viciée »[1]. *Et quelques années plus tard il précisait*: « La société se trouve sans cesse en face de ce dilemme: la vérité ou l'amour. Elle le résout d'ordinaire, en sacrifiant à la fois la vérité et l'amour. »[2] *Il est grand temps que la vérité et la justice, l'amour et la liberté acquièrent derechef droit de cité, proclamait Romain Rolland — ou plutôt qu'ils deviennent la loi suprême de la vie en société. Aussi toutes ses œuvres, toute l'activité de cet artiste-combattant que fut le grand écrivain se mirent-elles généreusement au service de la guérison de l'organisme social, de la régénérescence morale de l'homme et du rétablissement de la solidarité humaine.*

Cette préoccupation permanente, cette haute tension spirituelle ne manquèrent pas d'attirer aussi les esprits avancés en Roumanie. « Aucun écrivain contemporain — *écrivait en* 1920 *Tudor Vianu* — n'a réussi à grouper un plus grand faisceau d'énergies amicales, à leur donner une signification commune. . . Son œuvre est un conducteur parfait où l'amour circule librement. Romain Rolland nous fait croire à l'expansion universelle de la vie[3].» *Au nombre des noms prestigieux de la littérature et de la culture roumaines qui contribuèrent à grouper ces énergies figurent ceux de Tudor Arghezi, Gala Galaction, Mihaïl Sebastian, George Opresco, George Călinesco, Athanase Joja, Ion Marin Sadoveanu, Mihail Ralea, Şerban Cioculesco, Ion Pas. Les revues et les journaux démocratiques s'attachèrent à populariser le nom du grand écrivain*

français et à le défendre contre les calomnies, les dénaturations ou le « complot du silence » organisé par les milieux de droite. Les publications les plus actives à cet égard furent la « Viața românească » dirigée par G. Ibrăileanu, la « Facla » et « Cuvîntul Liber » dirigées par N. D. Cocea.

Si les œuvres et les idées de Romain Rolland purent trouver en Roumanie un milieu réceptif, elles en furent redevables aux contacts directs et à la correspondance que l'écrivain entretint avec des gens de lettres et ses

Romain Rolland

admirateurs roumains. Citons pour mémoire sa correspondance avec le critique roumain H. Sanielevici, dont ne subsistent malheureusement plus que les lettres du critique, ainsi que la correspondance qu'il échangea de 1927 à 1929 avec le publiciste V. Chivăran-Răzvan à qui il donnait des conseils littéraires et qu'il aida à faire paraître des articles dans la revue Europe.

Toutefois c'est son amitié pour Panaït Istrati qui fut le point de départ de toutes les autres et certainement la plus significative. Outre plusieurs articles et pages de souvenirs, elle nous valut près de deux cents lettres conservées au Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, à Bucarest (lettres de Romain Rolland), et au musée « Romain Rolland » à Paris (lettres de Panaït Istrati).

★

« Je suis votre fruit, le meilleur » — *avouait Panaït Istrati à Romain Rolland.*

Cette affirmation ne doit pas être prise au pied de la lettre. Avant de rencontrer le grand écrivain français, P. Istrati possédait déjà une vaste expérience de la vie; il s'était formé au contact des gens simples parmi lesquels il choisissait ses héros, en combattant dans les rangs du mouvement ouvrier roumain, ainsi que par ses lectures d'autodidacte (Shakespeare, Voltaire, Rousseau, Montesquieu). Dès l'époque de sa participation au mouvement ouvrier, Istrati soutenait la nécessité d'une guérison morale de l'homme. Le succès de cette entreprise dépendait selon lui du héros capable d'éclairer et de guider les foules combattant en faveur de la justice et de la vérité. Par là, les idées de Panaït Istrati se rapprochaient, à son insu, de celles de Romain Rolland. Cependant Panaït Istrati avait débuté dans les lettres et le journalisme bien avant la première guerre mondiale, en collaborant à la presse ouvrière de 1907 *à* 1909. *Ses premiers écrits en français eux-mêmes (un article* Tolstoï ou bolchévisme, *et* Lettre ouverte *à* Henri Barbusse, *parus tous deux dans* La Feuille *de Genève dirigée par Jean Debrit) furent publiées en* 1919, *c'est-à-dire avant que Romain Rolland connût l'existence d'Istrati.*

Fils naturel d'une blanchisseuse de Brăila, prolétaire de naissance, « lumpen » par son style de vie, révolté passionné et utopique par tempérament, Panaït Istrati demeura longtemps fidèle aux mirages de son enfance: soif d'aventures, irrésistible désir de connaître. Torturé par ses instincts et aspirations autant que par la faim et la tuberculose, Panaït Istrati exerce tour à tour dans son pays toutes sortes de métiers plus ou moins humiliants avant de courir les tortueux chemins de la Péninsule Balkanique, du Levant et de l'Afrique du Nord, et de se rendre en Suisse à la veille de l'entrée en guerre de la Roumanie (mars 1916*). L'Occident était pourtant bien loin de pouvoir lui offrir tout ce qu'il en avait espéré. Pour gagner sa vie, il continue d'exécuter toutes sortes de besognes humbles et mal payées: il conduit des tracteurs, devient plongeur dans un restaurant, peintre en bâtiments, monteur de poteaux télégraphiques, ouvrier dans quelque usine de munitions ou de cigarettes, au gré des circonstances, et la nuit il dort où il peut. Cependant il apprend la langue de Voltaire en lisant les classiques français avec le dictionnaire à sa portée. Au début de 1919, hospitalisé au sanatorium de Sylvana-sur-Lausanne, il a, grâce à un compagnon d'infortune, le journaliste Jéhouda, la révélation de* Jean Cristophe *et des* Trois vies illustres. *L'auteur de ces livres est un esprit généreux, apparenté au sien, à en croire le journaliste qui le pousse à demander directement à Romain Rolland de guérir les plaies de son âme et de confirmer sa vocation d'écrivain. Apprenant par les journaux que Rolland est de passage à Genève, Istrati confie à Debrit une longue lettre retraçant l'histoire de sa vie et de ses pérégrinations; un concours de circonstances malheureuses empêche toute fois cette lettre d'arriver à destination. Sa vie mesquine,*

La maladie, la solitude, la tristesse à laquelle il était en proie depuis la mort de sa mère accablent Istrati. Une nouvelle tentative d'évasion, un an plus tard, l'amène en France où il s'arrête sous le soleil de la Côte d'Azur. Le voilà peintre en bâtiment et photographe ambulant. Mais la vie n'est pas moins dure, ni moins pesante. Devant lui il n'a qu'un mur. «J'ai vécu — *écrivait en 1936 Istrati, en se souvenant de cette époque dans un Hommage à Romain Rolland* — en vous lisant et en me demandant sans cesse: Est-il possible que cet homme n'ait pas voulu recevoir ma lettre? Est-elle, vraiment, si laide, l'existence?»[4] *Le 4 janvier* 1921, *par une triste journée d'hiver, il répond affirmativement à cette question et tente de se suicider. Hospitalisé à St. Roche (« un certain Panaït Istrati, sujet roumain, âgé de* 36 *ans, de profession: peintre en bâtiment » selon le langage de l'administration) il portait sur lui la lettre destinée depuis deux ans à R. Rolland.*

Un journaliste de L'Humanité, *entré en sa possession, la remet à Romain Rolland. Entre le maître et l'apprenti en herbe naît une amitié et commence un échange de lettres qui ne prendront fin qu'à la mort de l'écrivain survenue en 1935.*

Cet appui enthousiaste accordé par l'une des gloires de l'époquée aux essais littéraires d'un inconnu ne s'expliquait pas seulement par l'esprit d'humanité de Romain Rolland et par le fait que le grand écrivain français militait en faveur d'un art très proche de la vie et des aspirations du peuple; sa réponse datée du 15 *mars 1921, prouve qu'il avait compris le talent de son correspondant*: « J'y vois luire, par éclairs, le feu divin de l'Ame. Je ne sais ce qu'il adviendra de cette force qui est en vous, poursuivait Romain Rolland. Il se peut que le meilleur d'elle soit brûlé — se brûle — en des passions. Mais elle est en vous. Il faut tâcher qu'elle se concentre et s'exprime en une œuvre votive, à la mémoire de vos aimés:» *Et tout en l'assurant de l'intérêt de ses amis parisiens et du Midi, il lui conseille de ne pas se rendre à Paris avant d'avoir* quelques écrits prêts à être lus ou publiés si possible, et *consolidé* sa *santé.*

La lettre suivante, datée du 29 *mars* 1921 *et adressée de Paris à Nice au reçu du premier récit de Panaït Istrati, est encore plus explicite. Après lui avoir signalé — — et corrigé — les plus grosses fautes de français et lui avoir rappelé — en faisant allusion, cette fois, à la longue confession de* 1919 *dont il retient sa première rencontre avec l'ami ainsi que les pages dédiées à sa mère et* «la rêverie au-dessus du Danube» («Vous portez dans votre mémoire une quantité de choses intéressantes») — *Romain Rolland l'invite à trier ses souvenirs et conclut par des encouragements:* «Votre vocation d'artiste est évidente.»

Presque toute cette correspondance — depuis les lettres mentionnées ci-dessus jusqu'aux dernières — fourmille d'encouragements et de cris de joie enthousiaste que lui arrachent les succès de Panaït Istrati (voir la lettre du 23 décembre 1922, publiée au frontispice de l'édition roumaine de Kyra Kyralina *en 1942; celle du 22 février 1923 au sujet de la nouvelle* Codine; *celle du 24 septembre 1922 traitant du premier volume de Panaït Istrati; celle du 19 mars 1923 sur la nouvelle* L'oncle Anghel *que Rolland enverra à Gorki pour le prier de la faire publier en russe; celle du 21 juilllet 1928 sur* Les Chardons du Baragan: («C'est magnifique! La maîtrise absolue... Voilà un livre enfin ! Presque tout le reste de la littérature d'à présent me dégoûte»).

Cependant les critiques, les conseils, les remarques sur la maîtrise artistique, en marge de l'oeuvre de Panaït Istrati ne sont pas moins nombreux. Parfois ils portent, nous l'avons vu, sur la langue française. Le plus souvent ils blâment un certain relâchement de la pensée, un manque d'esprit critique, comme dans cette lettre du 24 septembre 1222 au sujet du premier volume de Panaït Istrati dont il trouve certaines pages superbes, d'autres dénuées d'intérêt. Si « la laideur expressive et la vérité crue » *sont admissibles quand elles ont du* « caractère », *la médiocrité, elle, est aussi intolérable que ces tranches de vie qui ne sont que des* « natures mortes». *Ailleurs, Romain Rolland ne manque pas d'attirer l'attention d'Istrati sur les principaux défauts de son style, sur la conduite de l'action ou sur le choix des sujets; ainsi, le 21 décembre 1922, il lui écrit à propos de la nouvelle* Stavro: « Resserrez vos récits, vos dialogues... l'art va plus vite que la vie. *Istrati ayant intitulé* un recueil: Fois et sentiments de ma vie » *Rolland lui fait remarquer que ce titre, égoïste et subjectif, est également susceptible d'interprétations pénibles à cause du pluriel « fois ». Le 22 février 1922, à propos des nouvelles* Codine *et* Acceptation, *Rolland écrit:* « Codine » gagnera encore en force si vous serrez le récit ; « Acceptation » a plutôt un intérêt de biographie. » *La lettre du* 5 *janvier 1923 elle-même, débordante d'enthousiasme à la suite de la lecture de* Kyra Kyralina, *n'est pas exempte d'observations critiques.*

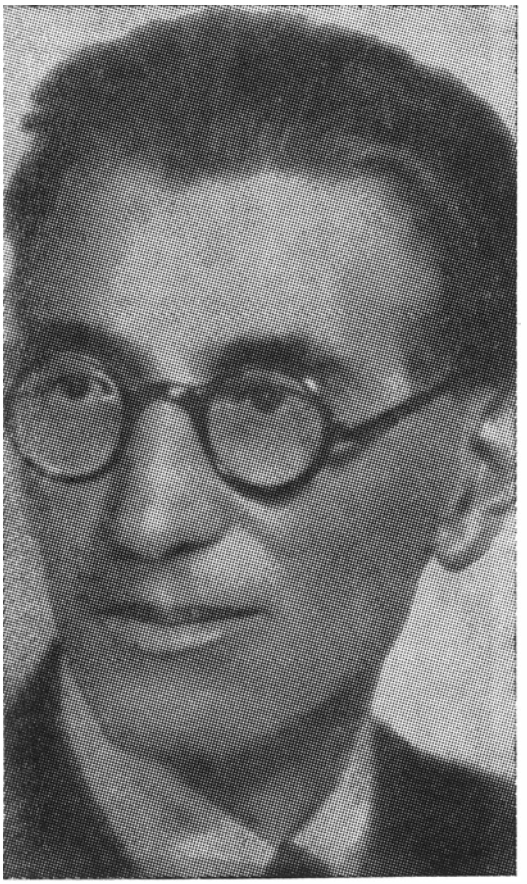
Tout en formant son talent inné, Romain Rolland se démène pour imposer Panaït Istrati au monde des lettres, et il le présente chaleureusement à ses amis: Marcel Martinet et Pierre Jean-Jouve, à cette époque collaborateurs de L'Humanité, *(où, le 27 mars 1921, paraissait le premier récit de l'écrivain roumain); Jean Bazalgette et Jean Richard Bloch qui présidaient aux destinées des éditions Rieder où paraîtront la plupart des ouvrages d'Istrati; René Arcos, directeur de la revue* Europe *qui, le* 15 *août* 1923, *lui apportera la consécration en publiant* Kyra Kyralina; *Maxime Gorki et H. G. Wells, Stefan Zweig et Rabindranath Tagore.*

Romain Rolland suit de fort près la publication des oeuvres de Panaït Istrati et s'attache à lui assurer les conditions les plus avantageuses, au risque même de se brouiller avec ses intimes; il corrige de sa main les dernières fautes de français et revoit l'ortographe de Kyra Kyralina. *Pour les volumes suivants, c'est Jean Richard Bloch qu'il charge de la même opération, tandis qu'il recommande Istrati à son éditeur de Francfort. Enfin, devinant les vertus cinématographiques de l'oeuvre d'Istrati, il lui adresse de Berlin, le 14 septembre de la même année, une lettre lui demandant l'autorisation de porter à l'écran une de ses nouvelles. Nombreuses sont aussi les lettres où il lui prodigue des conseils pleins d'une paternelle sollicitude au sujet de sa santé, sachant que le 29 mars 1921 Istrati avait contracté une pneumonie. Il met aussi le même soin à modeler le caractère d'Istrati — à son sens, c'est là une opération indispensable à tout créateur.*

Certains traits qu'il s'attachait à tempérer étaient « bénins » et, au fond, nécessaires à ce « feu intérieur » de l'écrivain roumain: la verbosité, la démesure, les explosions désordonnées. A d'autres, on reconnaît le « lump » de jadis: inconstance, individualisme anar-

chique et ce dont Panaït Istrati lui-même s'accusait dans une lettre adressée à Josué Jéhouda le 5 février 1926: « la douce fainéantise orientale » — «Les travailleurs à la Istrati sont passionnés pour un labeur agréable, mais ne font pas du travail le but de leur vie », *ajoutera-t-il dans la même missive. Enfin il y avait encore un troisième trait de caractère négatif, exacerbé par une ascension exceptionnellement rapide que Romain Rolland nommait, dans sa lettre du 8 septembre 1933,* « un MOI démesurément grossi ». *L'individualisme anarchique uni à un tempérament exagérement impulsif et à une étrange conception de l'amitié qui le faisait juger les gens selon les sympathies ou ses inimitiés, cette hyperthrophie du moi n'auront sans doute pas été étrangers au regrettable coup de barre à droite qu'Istrati donna vers la fin de sa vie. Cette involution fut violemment désapprouvée par Romain Rolland qui, en désespoir de cause, le conjurait, dans une dernière lettre, de se vouer exclusivement à l'art.* « Malheureux que vous êtes, quelle folie vous tient donc englué dans la politique, où vous ne comprenez rien ,où vous n'avez rien compris ! Vous ne savez qu'y être l'instrument aveugle et déréglé des pires politiciens. Une fois pour toutes, retirez-vous de l'action ! Vous n'y faites que du mal aux autres et à vous. Ecrivez vos récits ! S'il est un salut pour vous, il ne peut être que dans l'art. » *(28 mars 1935).*

Toutefois, les lettres de Romain Rolland à Panaït Istrati n'illustrent pas seulement la grandeur et la décadence de l'écrivain roumain ou la dramatique histoire d'une amitié. Elles revêtent aussi le caractère d'une confession mêlant les détails autobiographiques à l'évolution et à la clarification des idées. Souvent ces détails sont des souvenirs. Voici, en effet, dans la lettre du 7 novembre 1929, une remarque significative de Romain Rolland sur son enfance: « Depuis mon enfance j'ai dû prendre l'habitude de vivre et de penser seul. » *L'écrivain, qui était fier de l'ancienneté de sa famille et de son passé vigoureux (voir la lettre du 9 avril 1927) ne peut cependant lui pardonner ses préjugés, et il condamne avec la même sévérité ceux de son milieu ainsi que l'atmosphère suffocante du lycée qui, de bonne heure, lui imposèrent l'isolement et, plus tard, ses tentatives d'évasion.* « J'ai sans doute beaucoup de tares... de ma classe bourgeoise — *s'écrie-t-il non sans amertume le 26 mars 1921. Et le 19 octobre 1926 il avoue à son ami* « Je serais mort mille fois d'étouffement et de désespoir dans cet Occident sans air, sans résonance — si je n'avais cet instinct enragé qui me fait sans cesse créer mon air, mon univers, où respirer... Vous ne voyez pas le combat que je livre sans repos depuis ma quinzième année ». *A ces souffrances morales de l'enfance et de l'adolescence qu'il qualifie quelque part de « caserne », viennent s'ajouter les souffrances physiques.* « J'ai livré, depuis l'enfance, une lutte sans relâche contre le monde et contre mon propre corps souffrant, atteint de bonne heure par la maladie... J'ai vaincu. A quel prix, moi seul le sais. » *(27 décembre 1921). A cette victoire le dévouement de sa mère contribua puissamment. Aussi Romain Rolland évoque-t-il son ombre, autant pour lui rendre hommage que pour consoler son ami affecté par la mort de sa mère (v. les lettres du 15 mars 1921 et du 20 juin 1924). S'il triompha de son milieu et réussit à se dégager de son emprise, ce fut, on le sait, grâce à une vaste culture historique, littéraire et artistique, aux grandes idées de la Renaissance et de la Révolution française, aux exemples puisés dans la vie de plusieurs grands écrivains et artistes, de Tolstoï à Michel-Ange, de Beethoven à Hændel, de Shakespeare et Goethe à Jean-Jacques Rousseau et Victor Hugo. Ses pérégrinations en Italie et en Allemagne en compagnie de Malwida von Meysenburg, l'amie de Mazzini, Kossuth, Louis Blanc, A. I. Herzen,*



Panaït Istrati

Ibsen, Liszt et Richard Wagner, lui permettront d'atteindre plus aisément à la vie héroïque, affineront sa sensibilité, accuseront sa soif d'indépendance et l'inciteront à se vouer à l'art au nom d'une grande idée. Un épisode inédit de son enfance nous paraît être, à cet égard, fort significatif. Panaït Istrati ayant pour la troisième fois menacé de se tuer (cette fois à la suite d'un malentendu sentimental), Romain Rolland lui adresse ces lignes, le 29 mai 1926, de sa villa « Olga » à Villeneuve. Nous citerons le passage en entier pour ce qu'il caractérise

au mieux la conception que R. Rolland se faisait de la vie:

« Vos passions sont à vous. Vous ne m'en devez pas le compte. J'estime que chacun doit garder pour soi seul sa vie passionnelle. Et c'est ce que je fais, quant à moi. Mais puisque vous m'en faites part dans cette dernière occassion, permettez-moi de vous parler avec la rude franchise que je vous ai toujours montrée. Je n'aime pas que vous brandissiez, à tout propos, la menace de votre vie (comme vous le faites encore deux autres fois dans votre lettre). Si la vie vous est à charge, si vous ne l'aimez pas assez pour braver toutes les déceptions et les contrariétés, allez vous faire tuer, en Roumanie, pour votre peuple opprimé, ou pour quelque autre grande cause, supérieure à votre vie et à votre personnalité ! Mais pour une de vos passions, pour un plaisir, pour vous-même — non ! non ! et non !... Cela, je ne l'excuserai jamais chez un homme de votre âge, de votre vigueur d'esprit et de votre expérience. Ce n'est peut-être pardonnable que chez un tout jeune homme. J'ai eu trois camarades qui se sont tués ainsi. Je les plains. Je ne les estime pas. Moi-même, à 20 ans, j'ai songé à me tuer. J'en ai parlé à ma vieille grande amie, Malwida von Meysenburg. Elle m'a dit, simplement, avec un sourire de triste pitié: « Ici, dans ce salon, sont venus, se sont assis sur ce divan où vous êtes assis, cinq amis, qui se sont suicidés ». Rien de plus. Ce fut assez. En sortant, j'ai craché de dégoût sur le suicide et sur ma honteuse faiblesse. Un homme, quand il a assez de la vie, trouvera toujours assez (surtout en notre temps) de causes héroïques où la sacrifier. Mais pour une passion contrariée — ou parce que la vie ne lui apporte pas tout ce qu'il attend d'elle — fi donc ! Bon aux femmes et aux enfants !

Donc ne parlons plus de cela, une fois pour toutes, si vous voulez que je vous garde mon estime ! Aujourd'hui, vous êtes dégagé du poids écrasant de la misère. Vous avez vos bras libres pour lutter contre toutes les adversités du sort. J'attends de vous que vous luttiez. C'est votre lot. Vous n'avez pas à vous en plaindre. C'est le lot de tout être que je puisse estimer. C'est mon lot depuis que je suis né. »

Et, pour illustrer cette conception de la vie et, sans doute aussi, pour augmenter la confiance en soi de Panaït Istrati, Romain Rolland évoque, avec plus ou moins de détails, l'incompréhension manifestée à l'égard de Jean Christophe *par plusieurs personnes* « du même métier et du même niveau social », *les spoliations dont il fut la victime de la part de certains de ses éditeurs, les offenses que lui valut* « pendant la guerre » *l'apparition de* Au-dessus de la mêlée, *toutes choses qui lui ont laissé au cœur* des blessures que rien ne peut guérir ». *(Voir les lettres des 26 mars 1921,* 9 *novembre 1925,* 7 *novembre* 1928, *etc.)*

Loin de n'éclairer que le passé par à-coups, la correspondance de Romain Rolland avec Panaït Istrati, à mesure qu'elle se poursuit, reflète évidemment le présent dans la vie et dans les préoccupations de l'écrivain français. Peut-être le fait-elle avec une parcimonie étonnante pour une correspondance qui s'étendit sur un quart de siècle. Néanmoins, nombre de précieux détails biographiques s'y révèlent chaque fois que l'exigent les circonstances ou l'intérêt de la correspondance. Une lettre du 18 avril 1922 nous apprend l'intention qu'a Rolland de quitter Paris pour se retirer dans les montagnes de la Suisse, à l'instar du patriarche de Ferney, en compagnie de son père et de sa sœur Madeleine. C'est à la villa « Olga », à Villeneuve, où Rolland demeurera presque sans interruption jusqu'à la seconde guerre mondiale qu'aura lieu au début d'octobre 1922 la première rencontre des deux écrivains. Panaït Istrati rappela à plusieurs reprises la profonde impression que lui avait laissée cet événement. « Dans la Villa «Olga» je suis entré tranquillement, le cœur ferme, l'esprit présent, comme on est lorsqu'on pénètre dans une cathédrale — *écrivait-il en* 1926. Je ne craignais qu'une chose: c'était de tomber sur un homme trop poli. Il n'en fut rien: le Romain Rolland de Jean Christophe et celui de ses lettres, etait bien l'ami. »[5]

Un an plus tard, à l'issue de sa visite à Maxime Gorki, Istrati, se souvenant de son premier entretien avec Romain Rolland, décrivait le regard lumineux de ses yeux bleus, les gestes et la mobilité du corps qui soulignaient certaines idées, sa gravité, sa physionomie vibrante. Cette rencontre, disait-il, fut « un moment culminant de ma vie. »[6]

De Villeneuve, Romain Rolland, « l'isolé » reste en contact avec ses amis du monde entier. C'est de là qu'il se rend à Paris ou dans sa Bourgogne natale, patrie de Colas et du vin de Chambertin, à Genève ou Bruxelles, à Londres aussi pour y participer aux travaux du PEN-Club et pour y rencontrer John Galsworthy et H. G. Wells (voir lettres des 20 mai 1923 et 30 mai 1927).

« J'ai été, *écrivait-il en* 1927, *à Panaït Istrati,* des premiers membres du Comité fondateur (Comité international anglais) du PEN. J'y étais le seul représentant de la France et j'ai parlé en son nom à la première réunion internationale de Londres , il y a *5* ou *6* ans... Le PEN répondait à une généreuse pensée du fondateur John Galsworthy — la fraternité intellectuelle de l'Europe, à une heure où elle était encore discutée ».

Au mois de juin 1925, Romain Rolland séjourne pendant trois semaines en Allemagne où il visite Leipzig, Weimar, Francfort, Cologne, Bonn et Mayence (v. la lettre du 24 juin 1925). Deux années plus tard, dans la capitale autrichienne il, prend part à la commémoration du centenaire de la mort de Beethoven (lettre du 10 avril 1927). Sa correspondance parle d'une visite de H. G. Wells (lettre du 10 septembre 1924) et d'une autre que Rabindranath Tagore vient de lui faire pendant quinze jours en compagnie de Jawaharlal Nehru (« J'ai regretté que vous n'ayez pu voir Tagore... J'ai pour lui autant d'affection que de respect »). *(Lettre du 18 juillet 1926). Suit la description de la visite du futur premier ministre de l'Inde, Rajendra Prasad, à son retour de Vienne où avait eu lieu le congrès de la* Ligue internationale du mouvement de résistance à la guerre. *L'homme d'Etat hindou avait failli être assassiné à Graz par les fascistes (lettre du 10 août 1928). Rolland fait ensuite le récit de ses entretiens avec Stefan Zweig, etc. C'est de Villeneuve qu'il adresse au monde ses lumineux messages où il milite contre toute haine nationale ou raciale, contre le militarisme et l'impérialisme, en faveur de la paix, de l'humanité et du progrès. C'est là que se donnent rendez-vous lettres et appels partis de tous les coins du monde. C'est de là*

Fac-similé de la première page d'une lettre adressée, le 29 mai 1926, à Panaït Istrati par → Romain Rolland.

Villeneuve, Samedi 29 — 2

Mon cher ami

Vos passions sont à vous. Vous ne m'en devez pas le compte. J'estime que chacun doit garder pour soi seul sa vie passionnelle. Vous savez ce que je fais, quant à moi.

Mais puisque vous m'en faites part, en cette dernière occasion, permettez-moi de vous parler, avec la rude franchise que je vous ai toujours montrée.

Je n'aime pas que vous brandissiez, à tout propos, la menace de votre vie. (comme vous le faites encore, deux ou trois fois, dans votre lettre). Si la vie vous est à charge, si vous ne l'aimez pas assez pour braver toutes

Je vous prie de votre mère comme de votre frère, mon ami, le fils de la mienne. Nous deux moralement nous vaillons que leur esprit reste avec nous.

Votre fidèle ami
Olivier Clauzel

BIBLIOTECA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÂNE

aussi que furent expédiées la plupart des lettres conservées de nos jours en Roumanie. C'est là enfin qu'à plusieurs reprises il attendit la visite de Maxime Gorki à qui le liait une vielle amitié, mais quelles circonstances. ne lui permettront de rencontrer et de connaître personnellement qu'en 1935 à Moscou. « Je suis content que vous ayez vu Gorki et ce que vous m'en écrivez me paraît d'une intention remarquable, *écrivait Romain Rolland le 2 juillet 1928 à Panaït Istrati.* Je croyais vous avoir dit que je suis en correspondance avec Gorki depuis *1917;* nous avons échangé, pour le moins, un demi-cent de lettres et nous avons l'un pour l'autre une chaude sympathie. Mais je ne l'ai jamais vu et je ne sais pourquoi il n'est jamais venu en Suisse. Il m'est impossible d'aller en Italie; je suis sur la liste noire... J'étais l'ami personnel de Matteotti et d'Amendola ! »

Les assez nombreux détails qu'il donne sur son état de santé ont pour but d'encourager son ami rongé par la phtisie (lettre du 26 décembre 1921). Cette correspondance fourmille de détails sur les œuvres qu'il avait en chantier à cette époque, sur ses propres maîtres (Dante, Léonard de Vinci, Beethoven, Gœthe, Tolstoï) ainsi que sur ses personnages, Jean-Christophe, l'Oncle Gottfried, Annette; *il s'agit de fouetter l'optimisme chancelant de l'ami. Parfois les lettres à Panaït Istrati nous permettent de rectifier certaines dates indiquées par les biographes de Romain Rolland. En voici un seul exemple: Ainsi qu'il le précise dans sa lettre du 18 juillet, l'écrivain attaqua la troisième partie* (Mère et fils) *de son roman* L'Ame enchantée *vers la mi-juillet 1926, à Gusnigel sur le lac de Thun, à 1.200 m d'altitude. Or, la date généralement indiquée était le 20 mai 1926* [7]. *Ailleurs, les lettres apportent certaines précisions, voire du nouveau, sur la quatrième partie* (L'Annonciatrice) *du même roman, sur ses efforts tentés en 1922 pour publier, de moitié avec un éditeur de Suisse alémanique, une bibliothèque mondiale (Weltbibliothek) de caractère progressiste, ou encore sur la création de la revue* Europe. *Répondant le 10 avril 1927 à Panaït Istrati qui le pressait de décrire sa vie (il ne commencera ses mémoires qu'en 1938), Rolland lui déclare que le moment n'est pas encore venu.* « J'aime mieux encore — *précise-t-il en songeant sans doute à la vaste étude musicale dont le premier volume paraîtra l'année suivante, et à* L'Ame enchantée — celle de Beethoven (je la récris sur de nouveaux documents) ou des romans (ce sont aussi des biographies) ». *Mais voici une lettre du 8 avril 1928:* « Je publie ces jours-ci un drame « Les Léonides» et le Sablier, d'Arcos prépare mon nouveau volume sur Beethoven. Maintenant je suis tourné à l'Inde, qui est le sujet du volume que j'écris ». *Le volume sur l'Inde était la première partie (parue en 1927) des* Essais sur la mystique et l'action de l'Inde vivante.

Cette correspondance est d'ailleurs bien plus qu'une source de simple documentation; c'est une œuvre littéraire vivante, un véritable roman épistolaire. Le sujet n'en est plus la vie de Beethoven ou celle de Michel-Ange, ou l'histoire de l'amitié de Jean-Christophe et d'Olivier, mais le récit des rapports de l'auteur et de Panaït Istrati à l'œuvre et à la vie de qui il offre l'apport de sa pensée, de son expérience et de ses suggestions. Et la comparaison s'impose entre l'évolution de la pensée des héros de L'Ame enchantée *et celle de Romain Rolland, comme il ressort de sa correspondance avec Panaït Istrati. Les deux naquirent d'ailleurs à la même époque. A l'instar du roman, la correspondance exprime* « le développement des conflits moraux qui m'amenèrent de l'individualisme à la révolution prolétarienne ». *Les réticences ne manquent sans doute ni dans le roman, ni dans la correspondance. Mais de la première à la dernière page de l'un comme de l'autre on* « va de l'avant » *ainsi que l'exigeait l'écrivain français dans la revue Commune* [8].

L'évolution est dialectique, dramatique. Dans les premières lettres règnent un spiritualisme et un humanitarisme tolstoïens, alliés de façon fort originale à une interprétation volitive de l'existence humaine, notamment sur le plan spirituel. « Je suis parfaitement convaincu comme vous — *écrivait Romain Rolland le 27 mars 1921* — de la fraternité de l'être entre les hommes de toutes classes, de toutes cultures (ou incultures) qu'ils le sachent ou non... Je crois qu'il y a dans tous les hommes une parcelle du divin. Et c'est en elle que je fraternise avec tous ». *Répondant à une question de l'écrivain roumain au sujet de l'avenir de l'humanité, il écrivait le 15 mars de la même année:* « Je ne suis pas un prophète. Je suis un homme véridique et je ne fais pas de prédiction. Mais voici ce que je crois: D'abord, l'avenir de l'humanité n'est pas prédestiné. Dans la masse livrée au destin il y a toujours la place pour une intervention de la Liberté (la Liberté est comme le génie et l'amour. Elle jaillit soudain de la profondeur de l'Etre). La victoire ou la défaite de l'humanité n'est pas écrite à l'avance. Elle se fait chaque jour. Elle dépend de chacun de nous — de chacun de ceux qui portent en eux quelques étincelles de la grande Force... Ils sont les avant-coureurs d'un grand souffle qui vient ». *Dans les lettres des années suivantes, on voit s'opérer la conjonction des éléments de la doctrine tolstoïenne et de la théorie de non-violence de Gandhi, inspirée du spiritualisme hindou d'origine bouddhiste. Mais dans les premières lettres déjà perce le déterminisme matérialiste de Romain Rolland.* « L'homme — *précise-t-il en 1921* — n'est pas seulement le porteur du divin, le Christophore ! Il est aussi le produit matériel et moral de son temps, de sa classe, de sa race, des mille petites fatalités historiques qui conditionnent l'expression individuelle de son être ». *Ces accents se multiplieront en se clarifiant dans le courant de la correspondance. Bien mieux, la primauté qu'il accordait au travail et à la nécessité de le dégager de toute entrave explique dans une large mesure le fait que, dans toutes ses lettres sur l'Union Soviétique, il exprime, par-dessus les frontières locales, sa foi en la supériorité de la société socialiste où il voit un nouveau et fécond* « plan d'architecture sociale » *et des* « assises de construction » *saines. Au cours de ses 6 ou 7 dernières années, sous la menace de la marée montante du fascisme, cette foi se transforme en la conviction ferme qu'il est nécessaire de défendre l'Union Soviétique par tous les moyens et contre n'importe qui, pour éviter de revenir au Moyen-Age (voir lettres des 19 octobre, 31 octobre, 7 novembre, 31 décembre 1927, etc.)*

Pour ce qui est de ses idées esthétiques, Romain Rolland se prononce, on le sait, en faveur d'un art engagé, au service des grands idéaux de l'humanité, d'une « œuvre vivante, organique » aussi loin de « l'esthétisme » que du naturalisme. A son sens, la création doit être le « pain quotidien » tant du créateur que de ceux auxquels il s'adresse; elle doit être le résultat d'une

puissante combustion intérieure et d'un incessant travail capable de transformer en œuvre d'art le phénomène brutal emprunté à la vie (voir lettres du 18 janvier 1922, 8/9 juin et 16 septembre 1924, 21 décembre 1927, etc.).

Le choix du sujet et des personnages, phase essentielle du processus de création, est en fonction de la nature du talent ainsi que des exigences spirituelles de l'époque. « Tout dépend aussi de la puissance originale des types que vous reproduirez, *écrit Romain Rolland le 29 mars 1921.* Et ici, le choix est important. Comme toujours en art. Le premier principe de l'artiste doit être: entre dix ou vingt sujets à sa disposition, choisir toujours celui: 1) qui s'impose le plus par sa profondeur d'humanité; 2) pour lequel il est spécialement élu ».

Le dernier critère se rapporte au genre littéraire, au style et, plus généralement, à la forme. A cet égard, les genres les plus adéquats au talent d'Istrati lui paraissent être le récit de caractère oriental et la nouvelle classique qui « n'a pas besoin de psychologiser » *et* « projette de vives lumières ». *En aucun cas le roman-fleuve* « en 10 volumes », *qu'Istrati avait l'ambition d'écrire à l'instar de Rolland lui-même (v. lettres du 22 février 1923 et du 5 janvier 1935).*

Quant au style et à la langue, Romain Rolland formule d'intéressantes remarques dans deux lettres adressées les 7 juin et 12 juillet 1929 à *V. Chivăran-Răzvan. Il y définit Istrati comme* « un tempérament principalement dramatique... il vaut par les grandes lignes, les forts accents, les cris des passions et les gestes. Le reste est secondaire ».

Dans sa correspondance comme dans ses œuvres, les exhortations oratoires se mêlent à une avalanche d'images et de métaphores, le lyrisme s'allie au réalisme, et l'analyse psychologique à la concision de l'aphorisme et aux sentences d'allure classique. Voici le tableau qu'il brosse de la résurrection de l'Allemagne militariste après la première guerre mondiale: « Je viens de passer 3 semaines en Allemagne — Leipzig, Weimar, Francfort, Cologne, Bonn et Mayence. D'énormes fêtes musicales. Et la Rhénanie pavoisée célèbre son « millénaire » germanique à la barbe des occupants anglais, belges et français... L'étranger est bien reçu partout. Mais dans sa chambre d'hôtel il voit Hindenburg auprès de Gœthe et les Jung-Deutschen — des gamins de quinze à vingt ans — militarisés, fanatisés, défilent chaque dimanche (en pays non occupés) de 5 heures du matin à 9 heures du soir, dans une ville et dans l'autre, avec tambours, fifres et bannières comme des automates désossés aux yeux hallucinés ».

Voici encore plusieurs pensées et sentiments exposés avec la concision du précepte et de l'aphorisme: « Apprends à voir clair — et d'abord en toi — ensuite dans les autres ». « A toutes les religions je préfère la vie — qui est la première de toutes ». « Suivez votre instinct artistique. Il est droit et sûr. Perfectionnez-le, mais dans le sens de votre nature ». « La récolte est à tous, mais le labeur n'est qu'à nous ». « Mieux vaut être la plus petite pousse vivante de l'arbre que la plus grande branche morte ».

D'une valeur multiple, les lettres de Romain Rolland conservées en Roumanie forment une précieuse source de renseignements sur ses rapports avec Panaït Istrati de même que sur la vie et l'œuvre du grand écrivain français.

---

1. Romain Rolland, *Vie de Beethoven*, Paris, 1910
2. Romain Rolland, *Vie de Tolstoï*, Paris, 1924, p. 201—202
3. Tudor Vianu, Romain Rolland: *Clérambault, histoire d'une conscience libre pendant la guerre*, dans « Viaţa Românească », Jassy, XII (1920 no. 9, p. 457)
4. Panaït Istrati, *Les trois phases de mon Romain Rolland*, dans *Liber amicorum Romain Rolland*, Zürich-Leipzig, 1926, p. 187
5. Panaït Istrati, op, c. p. 188—189
6. Panaït Istrati, *Visite à Gorki*, dans *Les Nouvelles Littéraires*, Paris VII (1928), no. 296, p. 1
7. Cf. J. B. Barrère, *Romain Rolland par lui-même*, Paris, 1955, p. 184
8. Réponse de Romain Rolland à l'enquête *Pour qui écrivez-vous?* dans *Commune* — Paris, 1934,no. 7—8, pp. 778—780

Rencontres avec la Roumanie

MIGUEL ANGEL ASTURIAS • LE SOURIRE D'HIROSHIMA *

Que celui qui est destiné au sommeil ferme les yeux! Que celui qui est destiné à la lumière ouvre les siens tout grands! Que celui qui est destiné à l'eau verse des larmes! Que celui qui est destiné à brûler vif s'arrache les siens et les jette bien loin! Ils continueront à voir. Ils ne finiront jamais de regarder. Comme nous regardent les yeux d'Hiroshima. Ils ne cessent de voir. Les yeux de ceux qui y furent brûlés vifs n'en finissent pas de nous regarder. Asiatiques, terribles, impersonnels. Ils ne voient ni ne regardent. Ils calculent. C'est un calcul. Combien de temps sépare Hiroshima du reste du monde? L'incendie consumera toute la terre. Aujourd'hui même. A l'instant même, ou bien demain. Oui, elle brûlera, elle se consumera comme Hiroshima, si les peuples ne s'élèvent pas, tous les peuples, tous les hommes, contre l'avalanche atomique qui roule déjà. La guerre atomique a commencé à Hiroshima et à Nagasaki et elle continue par les expériences atomiques, et seuls les peuples conscients du danger sont capables de l'étouffer.

C'est ce danger permanent qui fait l'importance si hautement, si universellement poétique, du *Sourire d'Hiroshima* du grand poète roumain Eugen Jebeleanu. Son poème n'est pas seulement un rameau tout fleuri de grâce, un fragile édifice verbal, une heureuse harmonie de sons et d'images. Il n'est pas seulement tout ce qu'abritent les dimensions de la poésie en tant qu'exercice du beau. Ce poème est un cri qui secoue les dormeurs, rend l'ouïe aux sourds et la vue aux aveugles qui se refusent à voir l'approche de la tragédie apocalyptique, et la voix à ceux dont les lèvres sont accoutumées à d'autres paroles qu'à celles du poète, du prophète, de celui qui, gémissant sur ce que fut Hiroshima et Nagasaki, nous avertit par son poème de ce qui pourrait demain réduire les peuples en cendres.

Ce n'est pas un ton d'épouvante qui fait se hérisser ces vers comme une chevelure, comme les poils d'un fauve. Bien au contraire,

---

* Préface de Miguel Angel Asturias pour *le Sourire d'Hiroshima*, dont la traduction a paru à Buenos-Aires. Le volume est illustré par Carlos Alonso, Laxeiro, Luis Seoane, Raul Soldi, Demetrio Urruchua, Elza Perez Vicente. Le dessin de la couverture est de Florica Cordesco.

le Sourire d'Hiroshima est dépourvu de cette poésie oratoire dont la puissance ne dure qu'autant que vibrent les mots. Sa sonorité ne s'éparpille point à la surface du vers dans les moments déchirants, elle pénètre au plus profond. Elle éclate, elle explose dans la mœlle du lecteur que son émotion tient en haleine du commencement à la fin du poème, noyé en lui-même, dans sa pensée.

La voix pénètre. La voix du poète pénètre, la nuit, dans la ville. Elle n'est point vêtue d'atours verbaux. Elle se présente nue, comme une épée. Elle entre par la porte du rêve, étroite comme celle du ciel. La voix est un chemin. Celui qui s'avance avec cette voix peut arriver n'importe où. Le poète se trouve à Hiroshima. Est-il grandiloquent? Non. Humain. Il n'est pas, dans l'immensité du sommeil, d'êtres considérables. Ils sont tous humains. Et cet humain sans dimensions engage le dialogue avec les petites choses. Ces petites choses qui soupirent et qu'on appelle des hommes. Un langage simple. Le langage simple de celui qui arrive dans une ville où les dormeurs rêvent à haute voix. La mission du rêve est peut-être de donner une forme à la réalité déformée par la vie. De copier dans son noir miroir ce qui, dans la vie, est monstrueux. En cet instant, tandis que rêvent les habitants d'Hiroshima, tout se désagrégera, tout jusqu'à la dernière étoile. Et personne n'entendra plus ce qu'il a entendu, personne ne reverra ce qu'il a vu et ne sentira plus le paysage de sa propre peau. Ils flottent. Ils flottent, absents. Le poète seul, pâle ennemi des banales réalités quotidiennes et de la banale réalité des choses sûres, trouvera le mot juste, car il assiste déjà à la terrible vérification de la fin.

Le rêve est irréversible dans cette réalité finale. Dans l'hécatombe le rêve et la réalité se confondent. Distincts, ils ne l'étaient qu'avant. Là, dans ce poème, les voilà de nouveau réunis, terriblement emmêlés, emmêlés jusqu'à l'étouffement puisque nous ne pouvons détacher notre pensée de la tragédie d'Hiroshima et que nous ne pouvons déchiffrer les rêves du poète comme si nous ne connaissions pas le dénouement. On ne peut rien arrêter. La tragédie est à l'affût dans ce qui sera. Dans ce que le grand poète roumain qu'est Eugen Jebeleanu nous annonce indirectement. Il n'est pas de répit. Et, pour le cœur, point de repos. Dans la tragédie antique, la main trouvait une colonne sur quoi s'appuyer, et le corps poignardé, un coin de terre pour s'effondrer. Mais maintenant contre quoi appuierons-nous notre épaule si les colonnes se dissipent en l'air comme des spectres? Sur quoi s'effondreront nos corps, si la terre est réduite en braise? Hurlons! Hurlons, hommes! Serrons les coudes et hurlons comme les loups pour nous faire entendre de ceux qui préparent la guerre atomique. Il n'est pas d'autre voie dans l'indifférence presque totale avec laquelle les hommes acceptent de se voir guetter par l'atome destructeur. Il faut finir par surveiller l'atome. Surveillons-le comme on surveillait les armes. Et parodiant le poète disons: il n'est d'efficace que l'arme qui n'existe plus.

Le poème de Jebeleanu a une orchestration verbale soutenant de bout en bout — sans chasser ou atténuer l'émotion — la force que le vers et le silence créent à partir de ce qui fut une destruction totale, contre un sourire. Une bombe atomique contre un sourire. Il y a dans ce poème, nous le répétons, une orchestration d'énergies poétiques qui se déclenchent: démembrement, chaos et cendres, sans jamais se briser, parce que jamais, nulle part, ne se brisera dans la gorge d'une mère la voix par laquelle elle réclame son enfant, ni, dans le jabot des oiseaux d'Hiroshima, le gazouillis interrogateur: *où sont... où sont... où sont les hommes... les millons d'hommes réduits en cendres?*

Eugen Jebeleanu nous ramène à la grande poésie épique, à la poésie épique primitive, celle du dialogue, du colloque avec l'univers. Son poème *le Sourire d'Hiroshima* a été traduit en de nombreuses langues et j'ai eu, pour ma part, le privilège de le présenter aux lecteurs de l'Amérique Latine dans la traduction espagnole de Manuel Serrano Perez.

Les vers ont gardé leur vigueur, leur force, leur résonance, les jeux auditifs créés par des images plus sonores que plastiques, et ces vertus verbales nous permettent d'espérer que ce grand poème ne demeurera pas entre les feuillets d'un livre, mais qu'il retentira sur la grand-place, que les jeunes, les femmes, les ouvriers, les paysans, les étudiants, les artistes le réciteront dans leurs réunions, d'un bout à l'autre de notre continent, du Mexique jusqu'en Argentine.

Tout ce dont disposait le pouvoir de l'homme d'Hiroshima a disparu comme par magie dès la chute de la bombe. Sauf l'espoir. Et l'espoir est le sourire vainqueur de la mort, dont les étendards se dressent partout contre les assassins entre les mains de ceux qui vont vers ces contrées, incendiées, du Japon pour y déposer un baiser comme sur les joues des millions d'êtres innocents qui y furent sacrifiés — un baiser qui est un serment.

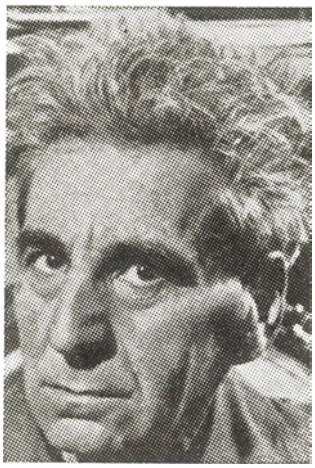
Nous jurons que ce qui est arrivé à Hiroshima n'arrivera jamais plus sur terre, jamais plus, jamais plus... Jamais plus une bombe atomique ne détruira un sourire.

LA VIE DES LIVRES

LA VIE DES LIVRES

LA VIE DES LIVRES

CHRONIQUES



Un érudit découvre le folklore

Georges Călinesco — historien de la littérature, romancier, critique et poète, auteur dramatique et brillant publiciste — marqua toute son œuvre au coin d'un intellectualisme raffiné et d'une prodigieuse érudition sensible jusque dans ses pages les plus lyriques. Subtil amateur du classicisme gréco-latin Călinesco fit au cours de ses années de formation de longs pélerinages aux splendeurs architecturales et aux trésors d'art de la Rome éternelle. Quand il cernait d'un trait ferme les héros de ses romans ou les écrivains dont il faisait le portrait dans son histoire de la littérature il éprouvait toujours la calme nostalgie des lignes monumentales et une propension à la statuaire. Nourrie d'une tumultueuse vitalité spirituelle son érudition lui permit cependant de dépasser le stade d'un classicisme banal par ce permanent détachement qu'il éprouvait à l'égard de son sujet (ce sujet dût-il être lui-même) et par les éclairs d'une ironie pleine de bonhomie et de causticité tout ensemble. Ces traits conféraient à sa pensée une aura toute moderne, bien qu'il demeurât fidèle aux sages et traditionnelles conceptions de l'art.

Un tempérament artistique fondé sur des fonctions aussi contradictoires devait le tenir tout d'abord à l'écart des beautés simples et linéaires ainsi que de la grâce naïve du folklore. Point de traces visibles de folklore dans ses poèmes ou ses romans. Ses théories littéraires étaient fondées sur les mêmes assises. Dans son *Histoire de la littérature roumaine, des origines à nos jours* (1941), Călinesco consacrait tout juste quelques pages à la littérature populaire ; il s'en expliquait par le fait que la littérature roumaine était assez solidement assise et possédait des trésors assez riches, qu'elle avait produit assez de valeurs universelles pour pouvoir se passer d'accorder une importance exagérée à la poésie populaire. Sans sousestimer en rien la valeur artistique du folklore roumain — il allait jusqu'à déclarer dans le même passage que le folklore possédait des éléments de circulation universelle, une individualité ineffable et des éléments d'une haute poésie — G. Călinesco jugeait beaucoup plus utile d'étudier, dans l'histoire de notre littérature, l'œuvre des écrivains ayant pris le folklore pour point de départ, que ce point de départ en lui-même. Dans ces quelques pages, son intérêt se porte donc sur les quatre « grands mythes poétiques » dont la substance folklorique a nourri l'imagination mythologique des écrivains roumains: la légende de l'empereur *Trajan et de Dochia*, fille de Décébale, créée par Gh. Asaki ; *l'Agnelette*,

qui élève l'existence pastorale du peuple rouamin à la hauteur d'un mythe (de même que le *Pluguşor* en consacre la vie agricole) ; le mythe de *Maître Manole*, symbole de la condition de l'être humain, de l'intégration des souffrances individuelles à l'oeuvre d'art ; » le *Sylphe*, mythe d'un Eros adolescent qui sème le trouble dans les rêves des filles pubères.

Toutefois, vers la fin de sa vie, Călinesco considéra le folklore d'un autre œil et d'un point de vue nouveau ; il l'étudia avec cette profondeur qu'il mettait à tout ce qui réussisait à tendre puissamment les ressorts de son exceptionnelle intelligence. Ce changement de perspective était déterminé par deux facteurs : son activité de directeur de l'Institut d'Histoire et de théorie de la littérature (qui porte aujourd'hui son nom et qui comprend entre autres un secteur de folklore), et le traité d'*Histoire de la littérature roumaine* dont il animait et coordonnait les travaux. Le premier volume de cette Histoire, parue en 1964, s'ouvre sur un texte de plusieurs centaines de pages consacrées au folklore qui s'achèvent par des conclusions d'un très grand effet où Călinesco attaque la vieille école de folklore. De là à l'*Esthétique du conte de fées* parue aux Editions Littéraires il n'y avait qu'un pas. Cette fois, G. Călinesco ne voit plus seulement dans le folklore un point de départ susceptible d'inspirer la conception d'une œuvre littéraire proprement dite ; il y voit une « œuvre de création littéraire » méritant largement d'être soumise à « l'analyse critique », pour peu qu'elle soit achevée, c'est-à-dire qu'elle porte la marque décisive de l'art ; elle relève alors des moyens traditionnels de la critique littéraire et nous livre des vérités esthétiques ainsi que des remarques d'ordre structural ». Selon les nouvelles vues de G. Călinesco, l'intérêt du critique doit se porter sur ce qui, dans le folklore, est une œuvre d'art, aussi naturellement que l'attention du critique litteraire se consacre aux œuvres durables de la littérature dite « cultivée ». La critique des œuvres du folklore et celle de la littérature proprement dite se fondent par conséquent sur les mêmes idées esthétiques, seuls les caractères spécifiques de l'objet nécessitant une différenciation des méthodes appliquées.

Pour appuyer sa thèse, G. Călinesco fit appel à ces contes de fées populaires dont il venait de s'inspirer lui-même dans nombre de petites pièces de théâtre étincelantes de fantaisie et d'intelligence. Que ce choix fût intuitif ou délibéré, le conte de fées, en tant que variété de folklore, se prêtait mieux que tout autre aux fins de cette démonstration. Le conte de fées est, en effet, la variété où, plus qu'ailleurs, les limites séparant la vie du folklore du phénomène de culture sont fluides au point de s'évanouir tout à fait. Quelle est la part du folklore et celle de la nouvelle (dans le sens archaïque de ce mot, selon la définition qu'en propose Boccace) dans le *Décaméron*, dans les *Contes des Mille et une Nuits?* Où s'arrête le folklore, où commence la littérature proprement dite dans les légendes d'Eminesco et les contes de Creangă?

Călinesco reconnaît au conte « une genèse spéciale, une façon fabuleuse de refléter la vie » ; il le considère comme une fiction romanesque à l'analyse de laquelle il peut appliquer tout naturellement des procédés dont il a toujours usé dans ses feuilletons comme dans son historiographie littéraire. Selon les conceptions esthétiques de G. Călinesco, une fiction narrative est artistiquement viable dans la mesure où ses personnages sont vivants. L'épreuve du feu imposée à cette force vitale n'est autre que le déchiffrage, par le critique littéraire, du caractère de ces personnages à partir de leurs faits et gestes à l'intérieur de la fiction. Si les personnages fabuleux des contes de fées équilibrent les personnages réels par leur nombre et le rôle qu'ils jouent dans la narration, ils n'en sont pas moins passibles de vérification car, quelque irréels qu'ils soient sur le plan de la raison, ils doivent néanmoins avoir une certaine réalité sur le plan de la fiction artistique du conte, si l'on veut voir celle-ci se concrétiser sur le plan narratif et dans la construction de l'action. Aux yeux de Călinesco étudier «l'esthétique du conte de fées » c'est donc avant tout faire un inventaire minutieux de l'univers du conte : hommes, bêtes, créatures fabuleuses, maléfiques ou bienfaisantes, objets jouant un rôle plus ou moins fantastique dans le déroulement de l'action ; puis, exactement sur le même plan, étudier les types et les caractères avec les mêmes moyens d'analyse et de classification, quelle que soit la distance bien souvent incommensurable qui les sépare de la réalité quotidienne. L'idée d'inventorier l'univers du conte de fées n'est pas, ne pouvait pas être inédite. En 1916, Karl Spiess — excellent connaisseur de la fortune du conte de fées dans le peuple, et que son humble profession de curé de campagne avait préparé à cette activité scientifique, établissait deux grandes divisions dans son étude du conte populaire : « le monde et l'essence du conte » et « la matière et la forme du conte ». Dans ces pages se rencontrent nains et géants, sorcières et fées, marâtres cruelles et jeunes filles espiègles, princes charmants et dragons. Tout cela pris à la lettre, décrit avec la plus minutieuse exactitude, le plus sérieusement du monde, comme l'auteur s'imaginait que le faisait le peuple.

D'où viennent le charme étonnant, l'impression bouleversante de se trouver devant une œuvre unique, que dégage ce livre de G. Călinesco, comme tous les autres? C'est, je crois, que le halo de la personnalité originale de l'auteur l'entoure, le pénètre, en reflète toute la complexité et les nombreuses contradictions. Cette œuvre n'est pas le simple compte rendu des investigations, des esquisses d'un système ou des conclusions d'un spécialiste. Conçu dans les flammes dansantes, à la lumière infiniment pénétrante d'un esprit toujours à haute tension, ce livre est l'œuvre d'un érudit et d'un artiste goûtant des plaisirs subtils « en marge du conte ». Călinesco passe en revue l'univers poétique du conte de fées avec le détachement supérieur et l'indulgent humour d'Anatole France contemplant dans *Le livre de mon ami* la candeur de son enfance et les mythes naïfs auxquels donnait corps jadis le petit garçon qu'il avait été. L'inoubliable saveur du livre est faite entièrement de commentaires fugitifs, d'observations marginales aussitôt transmises, sans insister, et comme chuchotées à l'oreille. Le héros d'un conte, Trifon, a échangé une perle enchantée contre un gourdin capable d'assommer n'importe qui sur l'ordre de son maître ; pour rentrer en possession de sa perle, il tue d'un coup de sabre le bénéficiaire du troc. G. Călinesco remarque en passant : « Un gourdin n'est évidemment pas l'arme requise pour un héros ». Un empereur fait empaler les héros qui ont failli aux épreuves auxquelles ils se sont soumis pour obtenir la main de la princesse. Et Călinesco note : « Comble de la légalité, l'empereur fait au préalable enregistrer

devant témoins une sorte de contrat revêtu de son seing impérial ». Ailleurs l'humour de Călinesco naît de la gravité apparente avec laquelle il scrute la physionomie des personnages du conte: « Une vieille femme est le plus souvent considérée comme méchante, complice du diable, et son nom est presque synonyme de celui de sorcière. Lors même qu'elle est d'une bonté conventionnelle, telle Sainte Vendredi, elle n'est passible que d'affections maniaques. » Mais c'est dans les portraits moraux des personnages — dans des paragraphes tels que: *Précocité pré et post-natale du héros*, *Psychologie de la sénilité*, *Les Misogynes* — que l'intelligence légèrement ironique de G. Călinesco remporte ses plus grands triomphes.

Le plaisir que Călinesco avait à feuilleter des livres anciens et rares — et sous chaque intellectuel de qualité se dissimule un bibliophile passionné — lui fait peupler son *Esthétique du conte de fées* d'anciens et de nouveaux amateurs de ce monde irréel: Poggio Bracciolini avec son *Liber facetiarum*, J. G. von Hahn et ses *Griechische und albanesische Märchen*, l'antique *Panciatantra* hindoue, Perrault et ses *Contes de ma Mère l'Oye*, Giambattista Basile avec *Lo cunto de le cunti*, A. N. Afanasiev et *Narodnie ruskie skazki*, les *Contes des Mille et une Nuits* et les contes choisis des Saxons de Transylvanie recueillis par J. Haltrich. Par des associations inattendues, des parallélismes savants, des parenthèses pleines d'humour, ils viennent éclairer sous tous les angles les beautés du conte de fée roumain et dévoiler les lois artistiqes d'un genre universel aussi vieux que l'humanité.

OVIDIU PAPADIMA

Entre l'ironie et l'humour

Marin Soresco est un poète encore jeune qui évolue avec une surprenante rapidité. Aurait-on, voici quelques années, deviné dans le spirituel parodiste le poète si discuté d'aujourd'hui? Ses premiers vers, réunis en volume sous le titre *Seul parmi les poètes* (1963) me font plutôt songer à de simples exercices de doigté humoristique, pleins de goût et d'intelligence critique assurément, mais borné par les limites d'un genre malhabile à s'élever au-dessus de sa condition servile. Les *Poèmes* de 1965 qui remportèrent un double succès auprès de la critique et du grand public l'imposèrent incontestablement. Avant même l'apparition de ce volume, G. Călinesco avait enregistré dans une *Chronique de l'optimiste* parue dans le « Contemporanul » le timbre inédit de la poésie de Marin Soresco. Son enthousiasme fit autorité. Tous les critiques — les plus âgés, d'habitude plus réservés, comme les plus jeunes — s'accordèrent pour louer le livre de *Poèmes*. Encouragé par ces échos favorables, Marin Soresco vient de faire paraître une nouvelle plaquette, *La Mort de la montre* (Editions de la Jeunesse, 1966), qui, sans rien ajouter de neuf aux *Poèmes* précédents, nous invite à reprendre nos débats sur le style de ses poésies.

Le lyrisme, d'essence comique, de Marin Soresco, est, certes, le produit d'une intelligence artistique aiguë, doublée d'une fantaisie diverse dont les combinaisons atteignent souvent au fantastique, un fantastique moderne oscillant entre le pôle de l'absurde et celui des énigmes. Le poète a sans doute maint devancier illustre, mais son art témoigne d'une originalité certaine. Sur le plan littéraire, le tempérament de Marin Soresco est celui d'un timide non-conformiste, en d'autres termes, celui d'un esprit qui, possédé du démon de la polémique, dispose d'un système d'inhibition intellectuel non moins puissant. Ces timides caustiques, à l'impertinence discrète, font preuve parfois d'un non-conformisme plus profond que ceux qui l'affichent: leur réserve ironique est une façon de prouver que la révolte contre le conformisme peut, elle aussi, être réduite à l'automatisme et que l'on peut découvrir des similitudes frappantes entre le mécanisme du banal et celui du scandaleux. Le comique moderne découle, en partie, d'une lucidité de cet ordre. Aux distinctions classiques établies entre l'ironie et l'humour, je serais tenté d'opposer la synthèse suivante: l'ironie peut être réduite au comique si l'on y voit une tendance (vengeresse et démystificatrice) du comique, tandis que l'humour fait ce chemin en sens inverse, allant du comique à l'amour ou à la sympathie. Ces deux mouvements contraires sont marqués dans les vers de Marin Soresco. La solennité — et d'abord celle du langage dit « poétique » — est démasquée par une ironie qui en accuse le contenu latent, absurde, mais il arrive souvent que, sous la maladresse ou le ridicule rigide de l'expression (telle qu'elle paraît dans le contexte établi par le poète), la fantaisie découvre des associations

d'une mystérieuse et séduisante poésie. Cette dualité n'est pas nouvelle dans la poésie moderne. Sans évoquer le précurseur que fut Jules Laforgue, nous la retrouvons chez maints poètes de notre siècle, dont Jacques Prévert que Marin Soresco connaît fort bien. Son originalité ne réside donc pas dans la formule (est-il encore des formules originales?) mais bien plutôt dans les découvertes et les suggestions auxquelles elle aboutit dans les limites de la formule donnée.

En dépit de sa désinvolture apparemment badine, le comique de Marin Soresco est un comique plein d'une gravité d'ailleurs exigée par les sujets du poète, qui, bien souvent, frôlent la sphère des pensées essentielles, ainsi que n'a pas manqué de le remarquer le critique Vladimir Străinu. En simplifiant un peu les choses, la plupart des poèmes se déroulent sur deux plans. Le plan explicite, évident, est presque toujours comique; les effets, gros ou fins, découlent de l'emploi de procédés infiniment variés (équivoques verbales, inversions paradoxales des lieux communs, accumulation de clichés linguistiques, dissimulation ironique, exagérations grotesques, etc.) Tous ces effets ont pour objet l'expression traditionnelle, conventionnelle, de certaines réalités spirituelles souvent tragiques. Cette ironie ne vise donc pas le tragique en lui-même, mais seulement l'expression commune que le tragique revêt. Le second plan est profond et implicite. Par l'emploi du comique, le poète crève l'expression banale et facile et certains sentiments humains chargés de substance existentialiste, pour nous en proposer de nouvelles. Le plan profond de sa poésie marque une admission tacite et le début d'un dilemme.

Par cette analyse nous nous sommes efforcés de formuler en termes idéaux le paradoxe contenu dans le comique lyrique de Marin Soresco: autrement dit, nous avons fait abstraction des fluctuations auxquelles sont soumises les valeurs de sa poésie, guettée parfois par les dangers de tons trop stridents et d'une certaine vulgarité que son instinct artistique ne lui permet pas toujours d'éviter. Ce paradoxe que nous avons relevé explique cependant la personnalité du poète telle qu'elle se révèle aux moments les plus heureux et les plus authentiques tout ensemble, (l'authenticité étant toujours la condition supérieure de la personnalité). Voici, par exemple, le poème intitulé: *Comptabilité*. Ce mot n'est, sans doute, ici qu'une ironique métaphore de ce que nous avons coutume de nommer « examen de conscience », ou bien peut-être ne s'agit-il là que d'un simple et intime retour en arrière:

« *Un jour arrive / Où nous sommes contraints de tirer sous nous-mêmes / Un trait noir / Pour faire le compte.// Plusieurs instants où nous avons failli être heureux / Plusieurs instants où nous avons failli être beaux / Plusieurs instants où nous avons failli avoir du génie / Nous avons rencontré à plusieurs reprises / Certains esprits, certains arbres, certains cours d'eau Où peuvent-ils bien être? Sont-ils encore en vie? Tout cela fait un brillant avenir / Que j'ai vécu. / Une femme que j'ai aimée / Et la même femme qui, elle, ne m'a pas aimé / Font zéro. // Le quart d'une année d'études / Fait plusieurs milliards de paroles fourragères. / Dont j'ai peu à peu éliminé la sagesse ! Enfin, une destinée / Plus une destinée (d'où sort-elle, celle-là?) font deux. (Je pose un et je retiens un, / Peut-être — sait-on jamais? — y a-t-il un au-delà).* » Marin Soresco use là d'un procédé fréquemment employé par les ironistes modernes: la métaphore poussée à ses dernières conséquences sous les apparences d'une feinte légèreté. En réalité, la gravité est sous-jacente. Le poète part de l'aspect comique des choses, découvre la dialectique intérieure du sentiment du temps et celle du sentiment de la mort, pour conférer à ses vers une résonance affective échappant à toute analyse. Le badinage débouche sur un silence assailli par l'angoisse.

A d'autres poèmes il manque jusqu'au ton badin ou jovial; leur facture comique trahit une espèce de crispation, une anxiété non dissimulée. *L'Hyène* confine au lugubre; cette poésie est marquée au coin de l'humour noir. Le combat que les hommes livrent aux écrevisses dans *La Bouche de l'écrevisse* est, au fond, terrifiant et rappelle certaines visions tératologiques de la littérature fantastique ou de « science-fiction » (Wells, Hašek dans la *Guerre aux salamandres*, etc.). Pas plus que dans les autres poèmes du volume, le comique ne fait ici défaut, mais nous surprenons chez le poète un fonds de cruauté grinçante.

On aurait tort de conclure de ces exemples ou des exemples similaires que la *Mort de la montre* est un livre dominé — ne fût-ce que sur le plan de ses implications — par un sombre dilemme existentialiste. Si l'ironie finit par mettre le poète en contact avec de troublantes réalités spirituelles, les démarches de l'humour aboutissent à une étreinte de la vie qui est la preuve d'une participation généreuse. Un poème me semble, à cet égard, fort significatif: *Poisons*, dont l'humour est déclenché par l'emploi fantaisiste de plusieurs expressions banales, telles que: « j'ai ça dans le sang », « j'attends que ça me fasse de l'effet »: *L'herbe, les montagnes, l'eau le ciel, / J'ai ça dans le sang / Et maintenant j'attends que ça me fasse de l'effet. // Je me sens verdir / A cause de l'herbe // Je sens que je me remplis de précipices / Et de brume / A cause des montagnes. // Mes pieds polissent les pierres / Du chemin / Et s'informent de la mer / A cause de l'eau. // Et je me sens aussi devenir / Tout bleu et infini / Des étoiles collées aux yeux / Et au bout des doigts.* » *Persévérance* est de la même veine: « *Je contemplerai l'herbe / Jusquà ce que j'obtienne le titre / de docteur ès herbes. // Je contemplerai les nuages / Jusqu'à ce que je sois lauréat / des nuages. . .* » etc. Le poète sait mêler l'usuel et le banal, comme disait G. Călinesco. C'est encore de l'humour, mais un humour débouchant sur le fantastique, comme dans *Troie:* « *Autour de nous il y a des chevaux de Troie / Dans lesquels se tapissent les guerriers / Et, la nuit, ils ouvrent une porte / Et se laissent glisser le long d'une corde. / Les troupes ennemies / sortent des bouteilles, des vêtements, des tableaux Que, dans notre naïveté, nous avions apportés / chez nous. Et une chaise marche à leur tête.* » Ailleurs, l'humour se nuance de sentiment, comme dans *Rêverie*. Les hommes (l'humanité toute entière) prient le poète de les laisser pénétrer dans ses vers. Bien que cette pièce ne soit pas exempte d'une certaine intention parodique à l'adresse de la poésie conventionnelle *(« Il y avait là des montagnes, des forêts et des levers de lune: Ils avaient entendu dire qu'on parlait de poésie / Et ils étaient venus par la force de l'habitude »)* son mouvement général est un élan de sympathie: « *Pour mettre d'accord la nature et les hommes / Je choisissais les plus robustes d'entre eux / Je les priais de prendre dans leurs bras / Outre leurs joies et leurs ennuis / Un arbre ou bien une montagne /*

Et ce n'est qu'ainsi que je les envoyais promener / dans quelque strophe. // Plusieurs jolies femmes / Tenaient les quatre bouts du désert de Gobi / Pour m'en faire cadeau. / Je les en remerciai tout ému et j'acceptai / bien que j'eusse déjà été amoureux. »

La poésie de Marin Soresco a découvert, entre l'humour et l'ironie, un espace qu'elle explore par ses moyens personnels, car elle en connaît à la fois les zones angoissantes et hallucinantes, et les régions où règne un charme lumineux et réconfortant.

MATEI CĂLINESCO

Le Journal d'un romancier

Dans les fameux « Cours du soir » de Mallarmé — ainsi que Paul Claudel, dans *Positions et propositions*, appelait ces « leçons », qui étaient en réalité des conversations — on s'aperçoit que le grand poète avait eu l'intuition de la violence acide d'André Gide et du subtil raffinement de Claudel, tous deux auteurs de mémoires des plus appréciés de leurs contemporains. L'un de ces caractères se refuse-t-il à admettre la présence de l'autre au sein du même tempérament artistique? Evidemment non, et les exemples les plus frappants que la littérature roumaine puisse nous fournir sont Tudor Arghezi, grand poète et pamphlétaire terrible, ou, dans un autre genre, Eugen Lovinesco, auteur lui aussi de Mémoires. Ce sont aussi des caractères apparemment opposés qui, à notre sens, distinguent le *Journal*, récemment paru aux Editions Littéraires, de Eugen Barbu.

Le nouvel ouvrage de l'écrivain roumain nous apparaît comme une involontaire confession romanesque plutôt qu'une chronologie de faits successifs, doublée du commentaire lapidaire d'un auteur doué d'un tempérament contradictoire. Au cours d'une vingtaine d'années, Eugen Barbu a assisté à d'innombrables événements à la faveur desquels se sont cristallisées ses conceptions d'un univers vu à travers les transformations révolutionnaires de son pays. C'est au cours de la même période que, rebelle aux tentations littéraires faciles, il prépara ses livres. Le *Journal* situe avant tout le sentiment de sa vocation aux abords d'une adolescence troublée par des événements dramatiques. Dans l'ambiance étouffante d'une école d'officiers de gendarmerie de l'ancien régime, le jeune écrivain a la force d'ignorer le règlement de la caserne pour s'adonner passionnément à la lecture ou esquisser des projets littéraires. L'un de ceux-ci était provisoirement intitulé: *Casernes*. « Les brèves sorties dominicales » lui font éprouver avec une acuité accrue la dévastatrice discipline de cet établissement où l'on préparait des contingents d'aveugles soumis. Eugen Barbu évoque ces moments de révolte sourde ou manifeste qui le rendirent bientôt indésirable. La menace des châtiments ne parvient pas à modifier la dignité de son attitude, ni le mépris affiché pour les injustices des anciens réglements militaires. Le jeune cadet rebelle y surprend d'écœurantes défaillances psychologiques et n'hésite pas à enregistrer avec chagrin: « Le lieutenant poète avec qui je m'entretenais l'autre jour de Wilde met 7 kilomètres dans les jambes de ses hommes parce qu'il a ses nerfs. Et je me prends à songer qu'il est des sangliers qui avaient des diamants sans en avoir conscience. Ils n'en demeurent pas moins sangliers. »

Le graphique de la guerre est esquissé parallèlement à celui des réactions des futurs officiers, les uns obéissants, d'autres— parmi lesquels l'auteur en herbe du roman *la Fosse* — fort peu enclins à accepter les abus des chefs. La félonie d'un de ceux-ci est le prétexte d'un portrait à la Hogarth. A cette époque dramatique qui va de 1942 à 1944, Eugen Barbu aspire à un monde fondé sur d'autres assises où l'homme ait la liberté de disposer de tout son potentiel vital. Un rôle compensateur est alors dévolu à la lecture ainsi qu'aux essais littéraires iconoclastes. Barbu a le pressentiment de la libération, et l'espoir de voir bientôt ses aspirations satisfaites l'aide à subir toutes les vicissitudes. Les bombardements, l'exode de l'école d'officiers le long de tristes chemins vicinaux, les tragiques souffrancees d'une population privée de nourriture sont notés avec indignation et compassion. La libération survient telle une échéance de l'histoire et l'écrivain assiste aux grandes manifestations de la population bucarestoise, fréquente les cercles des jeunesses progressistes avec le sentiment d'être libéré lui-même des entraves qui l'empêchaient de se livrer à sa profession. Suit le récit d'expériences fort diverses, que l'auteur note d'un trait nerveux, ponctué çà et là de descriptions. Nous le voyons simultanément scruter la réalité, décide à ne choisir que ce qui est véritablement significatif et durable sur le plan littéraire, et lire avec ferveur.

La première partie du livre jette un pont délicat sur l'autre rive, intitulée: *Journal de plusieurs romans.* Nous y apprenons d'abord les avatars du roman *la Fosse*, dont la parution marqua une étape intéressante dans l'évolution de la prose roumaine contemporaine (1957). Avant d'arrêter la version définitive confiée aux presses, l'auteur éprouva le besoin de transcrire 13 fois ce roman évoquant avec tant de puissance la vie des faubourgs bucarestois au cours des années qui suivirent immédiatement la première guerre mondiale. De l'époque où fut rédigée *la Fosse* datent nombre d'autres projets abandonnés par l'auteur en cours de route, mais dont le *Journal* consigne les esquisses, inspirant au lecteur le regret de voir tant d'ébauches privées du développement pressenti. Quant à la matière même de ces notes, elle est d'une virulence continue. L'auteur s'irrite de la fadeur des imitateurs et, plus encore, d'un orgueil littéraire que rien ne justifie. Aussitôt fuse une réplique acide à la manière d'André Gide et de Jules Renard: « Qu'est-ce que la maîtrise du *style glacé?* On est froid quand on est dénué de sensibilité, quand on a sommeillé dans quelque salle de rédaction auprès de maîtres de dixième ordre, trop paresseux pour réchauffer les mots, pour leur asséner un bon coup de marteau, ou encore pour les tremper ou les adoucir. Chacun possède son propre laboratoire. Dans certains de ces laboratoires on ne trouve que du papier de tournesol. Pourtant même la photo tient compte de l'angle de prise de vue, de l'éclairage, des distances. On ne prend pas de photos n'importe comment. On ne confond que trop le reportage et la prose véritable. Cette façon qu'ont certains auteurs de fuir les idées me surprend. Ils en sont restés au préjugé que les deux instincts fondamentaux de l'homme sont la faim et l'instinct de reproduction ! Ils n'ont pas l'air de se douter du nombre de veilleurs de nuit qui inspirèrent Kirkegaard. » Un peu plus bas, voici une impression « claudélienne »: « *La Pavane pour une infante défunte* de Ravel, je pourrais bien l'écouter du matin au soir pour cette déchirante mélancolie du piano traduisant une longue nuit, une brillante nuit de regrets des amants disparus.» Tout au long de ce *Journal* alternent les commentaires mordants inspirés par la lecture de quelque livre anodin, la rencontre de divers types humains ou la paisible contemplation du paysage et des objets d'art. Le don de surprendre l'essentiel ne se dément point en passant du premier au second registre. Des pages vivantes, nourries des impressions de voyage recueillies dans différents pays, se glissent dans la texture de la partie qui nous introduit dans le laboratoire de l'écrivain et nous dévoile sa méthode de travail. Le lecteur sent bien que ces interpolations ne visent qu'à nous suggérer qu'Eugen Barbu, où qu'il se trouve, s'intéresse aux réactions des hommes et aux paysages inédits. Voici, par exemple, une note prise à Cracovie en 1963: « *L'Heure des cafés. La Ville vue de ma fenêtre.* Les ténèbres mêmes se dégradent. A mesure que le soir devient la nuit, l'ombre se fond dans les lumières toujours plus vives. Les passants ralentissent leur allure, un sommeil toujours plus lourd s'appesantit sur toutes les têtes. Le monde alors paraît artificiel et semblable à quelque décor de théâtre, car on ne voit que les surfaces; la polyphonie simple des boulevards lentement abandonnés par les véhicules se dégrade en silence. Au cœur de la nuit tout brille mystérieux comme des lucioles. »

Les pages réunies sous le titre de *Journal de plusieurs romans* fournissent d'intéressants détails sur des ouvrages en chantier: *la Rue, la Rue des Marchands, la Peur.* Anatole, le héros de *la Peur*, y apparaît déjà dans toute la complexité de sa psychologie, en proie à des états d'âme obscurs, tourmenté de secrètes angoisses.

L'auteur qui accumule tant de faits et accompagne d'un commentaire chacune de ses attitudes, dit à un moment donné: « Quelque truffé de citations que paraisse ce *Journal*, il exprime une carte spirituelle. On ne s'arrête qu'à ce que vous ressemble ou bien à ce que l'on hait et que l'on voudrait détruire. » Ce *Journal* nous donne, en effet, l'image d'un écrivain animé d'un esprit moderne et préoccupé par les problèmes de son temps.

LIVIU CĂLIN

Un livre sur la versification moderne

L'ouvrage de Vladimir Streinu, *La versification moderne* (Editions Littéraires, 1966) est le fruit d'études longues et ardues, fort intéressantes, auxquelles, hélas, fort peu d'esprits se vouent encore de nos jours. Etudier la poésie sous son aspect prosodique semblait ne plus mener à rien; quand, en France, dans la patrie même des législateurs du Parnasse, plusieurs fantaisistes en refirent l'essai après la première guerre, ce fut sous la forme légèrement railleuse qu'affecta l'érudit badinage de Monsieur Decalandre et de Madame Baramel dans ces volumes

de Tristan Derème qui s'appelaient *l'Enlèvement sans clair de lune, le Violon des muses, le Poisson rouge, l'Escargot bleu, la Tortue indigo, l'Onagre orangé* et *La libellule violette.*

Le rigoureux et subtil examen auxquel Vladimir Streinu soumet l'évolution de la versification moderne nous permet d'en découvrir aisément l'explication: les notions fondamentales de la prosodie ayant perdu leur signification première, l'idée de vers est devenue caduque. Entre la poésie moderne et la prose, les distinctions sont faites de nuances malaisées à chiffrer. Il est pratiquement impossible de fonder une prosodie du vers libre, parce que, dans ce domaine, chaque créateur établit ses propres règles. Bien plus, en matière de poésie, une compréhension supérieure du rythme va plus loin encore: le vers régulier est, en réalité, un cas particulier du vers libre, une heureuse coïncidence de la pulsation lyrique naturelle et de la distribution du nombre des pieds et des accents.

Cela pour mémoire et pour souligner la valeur de l'ouvrage de Vladimir Streinu. La critique moderne — ailleurs comme en Roumanie — est avare de pareils travaux. Excellent commentateur de poésie, auteur lui-même de vers dignes de figurer dans une anthologie, Vladimir Streinu fut, aux côtés d'Eugen Lovinesco et de Pompiliu Constantinesco, le défenseur expert et fin, au «Sburătorul» (Le Sylphe) du lyrisme nouveau de l'entre-deux-guerres. Irréductible adversaire de la confusion où se mêlaient les valeurs esthétiques et les valeurs culturelles, cet esprit clair, épris de classicisme mais accueillant aux nouveautés, passionnément voué aux dissociations et aux nuances, marque toujours de la répugnance aux désordres mystiques et à l'ivresse irrationnelle. Il ne faillit jamais à ses convictions humanistes, fût-ce à l'époque du fascisme quand il faisait paraître la publication mensuelle «Kalende» qui était, de ce temps, l'un des rares refuges de la critique indépendante. De plus, Vladimir Streinu a pour lui de fort bien connaître la poésie française, anglaise, allemande, italienne, qu'il lit dans l'original, d'être nourri de lectures érudites, substantielles et actuelles. La robustesse de son ouvrage en témoigne qui, portant la griffe du spécialiste, est cependant libre de tout pédantisme aride.

Ce critique doublé d'un historien de la littérature éprouvé aborde le problème par les moyens d'une stratégie savante. Il suit, dans l'ordre chronologique, les principales étapes de la dispute soulevée par le vers libre, verse toutes ses données au dossier, examine attentivement tous les arguments pour et contre, en démontre patiemment le mécanisme logique, et établit ainsi, peu à peu, les prémisses sur lesquelles il fonde son ouvrage. Il ne laisse pas d'insister sur les différences séparant le vers libre des mètres multiples dont usent La Fontaine, Hugo, voire Verlaine. La notion de vers est dissociée de celle des constructions moins rigoureuses quant à la métrique et aux accents, telles que le «*sciolto*» de onze pieds italien, le *doggerel* anglais ou les *freien Rythmen* allemands. L'analyse des libertés prises par la versification populaire est aussi trés précieuse, car le commentateur y introduit l'idée d'une conscience esthétique des déviations qui se produisent par rapport à une prosodie existante ou, au contraire, absente. Ces précisions soulignent par une double démarche la vraie valeur de l'innovation. D'une part elles définissent enfin exactement la condition même du vers libre, de l'autre elles reconstituent le processus historique qui lui ouvrit les voies. L'auteur cerne d'un trait précis, avec une parfaite objectivité et sans les grossissements du parti pris, les rôles joués simultanément par les facteurs nationaux, les grands poètes et les justifications théoriques.

L'analyse du même processus dans la littérature roumaine offre encore plus d'intérêt. Ce faisant, Vladimir Streinu est le premier à parfaire une œuvre singulièrement significative. Il y apporte une masse d'observations nouvelles, oppose de solides arguments philologiques à des remarques jetées en l'air, répare des injustices, invite à de fécondes réflexions sur les caractères spécifiques du phénomène (modèle offert par le folklore, structure de la langue, absence de règles prosodiques propres aux périodes classiques, etc.)

Ajoutons qu'un sens esthétique aigu empêche la plupart du temps le critique de se borner strictement aux aspects prosodiques. Des recherches arides seraient précisément contraires à l'idée même qu'il se fait de la poésie, aussi le commentaire est-il constamment nourri de remarques substantielles sur la légitimité artistique intérieure que le vers est en droit de revendiquer. Tout cela suppose l'existence de tout un système de références présidant à une hiérarchie de valeurs bien établies et admirablement individualisées. En elles coule le sang vivant de la poésie. Les pages sur Aloysius Bertrand, Verlaine, Rimbaud, et surtout Mallarmé, sur Ion Minulesco, George Bacovia et Tudor Arghezi contiennent de brillants portraits qui, dépassant le cadre de l'ouvrage sans jamais être gratuites, en remplissent heureusement l'objet. Le lecteur se trouve donc devant un ouvrage de spécialité exactement conçu, soutenu par une démonstration infaillible et une érudition parfaite (pour reconstituer avec exactitude la chronologie du vers libre, l'auteur est allé jusqu'à dépouiller les publications symbolistes françaises), doublé d'une véritable et judicieuse introduction à la poésie moderne qui en fait un volume captivant écrit d'une plume élégante.

L'exposition fait insensiblement aboutir les considérations à une discussion sur la condition de la poésie dans le chapitre final consacré à l'esthétique du vers libre. Après une plaidoirie convaincante faite en faveur de celui-ci, l'auteur a les coudées franches pour examiner, sans trace de dogmatisme, les bornes des libertés prosodiques. Dans cette tendance qu'ont nombre d'œuvres lyriques contemporaines d'effacer les frontières séparant la poésie de la prose rythmée (chez les surréalistes il est presque impossible de faire la différence) on peut remarquer des racines plus profondément philosophiques, un élan vitaliste, la propension qu'a l'acte poétique à s'identifier à la vie. Rimbaud y entrevit la dernière limite de ses expériences, aussi abandonna-t-il la littérature au profit de la vie pure et simple.

Vaste et originale exégèse, synthèse profonde de nombreuses recherches antérieures fondues en une harmonieuse vision unitaire, le livre de Valentin Streinu a des chances de plaire, sous tous les cieux, aux spécialistes de la prosodie.

OV. S. CROHMĂLNICEANU

Lucian Blaga est de ces poètes « exemplaires » qui, sur le plan artistique, définissent avec le plus de puissance et de bonheur les valeurs spirituelles d'un peuple. A la poésie roumaine il apporta de nouveaux motifs et symboles lyriques, de nouvelles zones de vie intérieure. Son apparition, après la première guerre mondiale, fut décisive dans l'évolution de la poésie roumaine. Ce jeune Transylvain qui, en 1919, débutait avec ses Poèmes de la lumière, *apportait à la littérature une conception esthétique toute neuve; ses contacts avec d'autres littératures, notamment la littérature allemande, confirmait à ses yeux l'intuition selon laquelle la poésie, renonçant aux beautés purement prosodiques et ornementales, tire sa substance des profondeurs de l'esprit. L'exemple des expressionnistes, désireux de ramener la poésie à ses sources originelles, stimulait les efforts de ceux qui s'inscrivaient dans l'une des grandes traditions de la poésie autochtone. C'est à Blaga qu'après Eminesco la poésie roumaine doit de connaître l'une des plus heureuses tentatives faites pour allier la méditation à l'intensité de la vie. Les premiers vers de Blaga trahissent une grande joie au spectacle de l'univers. Une inextinguible soif d'explosions sensuelles, des cris dionysiaques, des explosions vitalistes s'associent à la suggestion du mystère, à une nostalgie indéfinie, à cette sensation accablante que l'homme vit dans un univers de secrets qui fascinent son esprit. Particulièrement significative pour ce qu'il est convenu d'appeler le « vitalisme » de Blaga est* Je veux danser. *Le vieux romantisme titanique, le désir éperdu de dépasser la condition terrestre y revêt la forme d'un lyrisme contemplatif porté à la méditation:* « Oh, je voudrais danser comme jamais je ne le fis / Afin que Dieu ne voie point / En moi / un esclave enchaîné dans sa cellule / Terre, donne-moi des ailes: / Pareil à la flèche, je veux éventrer / l'infini, et ne plus voir autour de moi que le ciel / au-dessus de moi, que le ciel / et le ciel à mes pieds. Et tout flambant dans des flots de lumière / Danser / Foudroyé par des élans inouïs / Afin que Dieu respire en moi / Sans murmurer: / Je suis un esclave dans sa cellule ».

La poésie de Blaga s'exerce sur plusieurs plans de la perception. Elle recherche des correspondances, des images dans une nature languissante et mystérieuse; elle sonde des espaces inconnus au commun et revient voluptueusement aux zones de la vie intérieure. Les images de la germination et de l'extinction, en tant qu'éléments dynamiques de la nature, sont proprement vertigineuses. Le brin d'herbe qui perce la couche d'argile pour atteindre à la lumiére et contempler l'immensité des cieux, les bourgeons cachant, dans leur fragile structure, l'image du chêne séculaire, les petites cornes des agneaux, pas plus grandes qu'un sou, l'automne mourant, l'été brûlant, l'éclair au pas d'araignée, les éléments glissant vers quelque rive inconnue, les ruses du temps qui rampe en serpentant parmi les choses — autant d'événements insondables de la nature que l'auteur observe d'un œil grave.

La rencontre de deux forces divergentes détermine la poésie de Blaga: l'une, fascinée par le miracle de l'existence jaillit du plan concret des sensations; l'autre procède d'un esprit accoutumé à contempler avec une volupté amère l'extinction de la matière. D'où la sensation accablante que la nature est dominée par une force aveugle, inconnue, destructrice, que les objets meurent « sous les verrous », que la mort aux bras de cendre étreint toutes choses. Selon E. Lovinesco et G. Călinesco, l'état lyrique spécifique de Blaga était le panisme, *tandis qu'Octavian Goga était caractérisé par la* détresse, *Tudor Arghezi par la volupté du doute (le* faustisme), *George Bacovia par la sensation aiguë de la dissolution, Ion Pillat par les plaisirs agrestes et compensateurs, Ion Barbu, enfin, par l'extase de la fusion avec l'Idée. Le « panisme » de Lucian Blaga est une mélancolie bucolique, soumise à une conscience singulière. Ce qui domine dans les volumes qui suivirent* les Pas du prophète (le Grand Passage, l'Eloge du Sommeil, Au Niveau des eaux, les Cours de la Nostalgie, les Marches insoupçonnées), *c'est la sensation que l'univers matériel se meurt. L'homme, la pierre, l'arbre, l'argile et jusqu'aux anges du Paradis, tout est soumis à un destin cruel* (le Paradis se défait). *Là, comme en d'autres poèmes, les conceptions philosophiques idéalistes de Blaga revêtent des formes lyriques. Toutefois — et le cas n'est pas rare — la sensibilité lyrique modifie l'idée, la métaphore modifie le sens des conceptions théoriques. Dans le grand nombre de vers que Blaga compose à la fin de sa vie, les motifs poétiques — toujours les mêmes — se concentrent sur trois plans: sentimental, naturiste, philosophique. Il est troublant de constater que la force lyrique n'a pas diminué. Dans les* Marches insoupçonnées *(1943) le poète célébrait encore le retour aux éléments et aux énergies primaires. Dans les vers plus récents, le pessimisme ontologique de Blaga, la mélancolie née de l'impossibilité de connaître, la volupté tragique qu'offre la contemplation de l'univers mourant sont assourdis par les notes d'un « panisme » neuf qu'il serait juste de qualifier d'apollinien. L'équilibre, l'harmonie, une philosophie paisible se substituent de plus en plus au désespoir métaphysique et aux sombres sortilèges de la mort. Si Blaga est, certes, encore attiré par le miracle de la genèse et les processus obscurs de la matière, il contemple à présent une nature où la mort occupe la place qui lui revient sans plus en détruire l'équilibre. Dans* l'Admirable Semence, *la régénérescence sociale de son pays, saluée par Blaga dans plusieurs articles, est lyriquement suggérée au moyen d'une métaphore: celle de la nature pressentant la germination.* « Tu as deviné ma tendance naturelle et le goût que j'ai / pour tout ce qui prospère

et croît au creux de la source / ... Louées soient à jamais les semences présentes et à venir ! Une pensée de puissant été, un ciel de haute lumière / se dissimule derrière chacune d'elles lorsqu'elles dorment / Dans les songes des semences palpitent / un bruissement de champs et d'après-midi agrestes / un siècle sylvestre / des peuples de feuillage / et le murmure d'une race de chanteurs. »

Une note retrouvée parmi les manuscrits du poète et reproduite dans la récente édition parue aux Éditions Littéraires rend encore plus explicite ce renouveau de lyrisme que nous évoquions plus haut: « J'explore les coins les plus secrets autour de la forteresse, champs, végétation, collines, bocages, eaux. Vers minuit, parfois, il m'arrive de traverser des villages entourés de vignobles où l'on fait du vin aussi fort que mon ivresse intime. Il n'est point de chemin ensoleillé ou de sentier ombreux d'où je ne rentre chez moi, plus riche d'un vers. Et, songeant à mes vers de jadis (...) je me rends compte que ma nouvelle poésie (...) atteint de plus grandes profondeurs sur un plan plus organique et plus humain. » *Remarques profondes éclairant l'évolution d'un grand poète qui sut aller d'un vitalisme pessimiste à un vitalisme harmonieux que sa mort, à 62 ans, l'empêcha de parfaire.*

Le critique George Ivaşco, auquel on doit la présente édition, nous offre un ample recueil des vers, connus ou inédits, de Lucian Blaga; précédé d'une étude, ce choix contient également des notes et une bibliographie.

EUGEN SIMION

EMIL BOTTA: « POÈMES »

Emil Botta est l'une des personnalités les plus frappantes des lettres roumaines de l'entre-deux-guerres. Acteur et poète, il continue de se vouer au théâtre avec un fascinant don de soi, sait conférer à ses personnages une poésie étrange, tandis qu'un feu intérieur consume ses poèmes. Le poète passa sa jeunesse dans la « bohème dorée » roumaine, parmi des intellectuels ayant fait leurs études dans toute l'Europe, raffinés, épris de modernisme. Dans cette ambiance trouvaient place l'exaltation néo-romantique, la grimace expressionniste, les tragiques accents nietzchéens et l'amère déception d'un Spengler. Les deux volumes de vers de Botta que les Editions Littéraires viennent de rééditer en 1966 sous une forme plusieurs fois revue, parurent en 1938 (Sombre Avril) *et 1943* (Au Seuil du Paradis), *c'est-à-dire à la veille de la guerre et durant celle-ci, lorsque le ciel était couvert de lourds nuages et zébré d'éclairs apocalyptiques. Poète au tempérament fantasque, exalté, explorateur des rives du songe et de la mort, Emil Botta réussit à extraire un parfum « d'au-delà » de ces cataclysmes de l'histoire.*

Car, dans la poésie d'Emil Botta, il n'est rien de plus frappant que ce sentiment de fuite perpétuelle vers un « au-delà » que le poète tâche de construire. La poésie de Botta est un essai de vol au-dessus d'un territoire, complètement inconnu, dans un univers étrange et triste au-dessus d'un « no man's land » situé entre la vie et la mort. Notons une ressemblance frappante, encore que dépourvue de toute possibilité matérielle de filiation, entre les aventures lyriques de Botta et les songes d'un autre grand halluciné de notre époque, Lovecraft. Il y a là des correspondances presque troublantes qui semblent suggérer la cohérence de l'univers onirique. Mais tandis que Lovecraft est un narrateur dont les descentes dans les profondeurs du rêve sont grosses d'événements ténébreux, la poésie de Botta opère des plongeons brefs, violents, épuisants, dans cet obscur empire des ombres: « Donnez-moi la lampe d'Aladin / Je veux voir des choses insolites / ... / Ah ! Qu'elle est délicieuse la brise / Qui pousse mon navire vers les golfes de brume. / Donnez-moi la lampe d'Aladin / Je veux me promener à travers les labyrinthes des morts / O, prière, mets-moi de la ciguë et de l'absinthe aux lèvres / Attends-moi, ô lune, à l'ombre du portail! » (Descente dans l'abîme).

Ce domaine des songes est un domaine végétal, une forêt enchantée: « Les arbres tourmentés par les fièvres déliraient sous la hâche d'étoiles / Les peuples de la nuit émigraient vers l'aurore / en cortèges loqueteux et grondants. *Une forêt d'épouvante, peuplée de ces énigmatiques* Races de la nuit *qui traversent les* toundras du sommeil, *d'ours lunatiques, de loups, de corbeaux, de lièvres somnambules, de bêtes, qui franchissent les degrés de leur animalité symbolique pour rencontrer le rêveur dans ce qui est « en-deçà » de la vie. Le rêveur lui-même est un faux ou authentique Dionysos courant* à travers bois en sifflant, / embrassant les arbres au passage » *avant d'être tué par d'étranges créatures ridicules, par* des lutins à la tête pas plus grosse qu'une quenelle ; *la lune toutefois le défend. Ces poésies, dynamiques et démoniaques, voient s'agiter des cauchemars; l'épouvante vous talonne, on s'égare parmi les ronces. Aux rares moments d'accalmie, naissent des vers sonores et tristes* (Les choses sont couleur d'éternité *ou bien* Les espaces fouillaient dans l'éternité), *qui rendent compte du pressentiment que l'on a de la défaite du temps au sein de ce désordre situé hors le temps qu'est le rêve.*

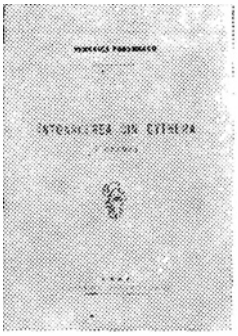
La tonalité des poèmes de Botta n'est, toutefois, pas toujours aussi sombre. Il y a dans ces poèmes un perpétuel dédoublement qui débouche, en s'accusant, sur l'ironie, sur une raillerie de la souffrance dont l'intention ambiguë souligne pourtant les effets. Ce pastiche d'héroïsme est en réalité un aveu d'impuissance; la douleur s'y exprime avec une violence anormale comme si l'exagération ironique en excusait l'aveu. Ce jeu du

pathétisme et de l'ironie, chez Botta, est du romantisme tout pur.

Le style des poèmes de Botta relève de l'expressionnisme. La rapidité du rythme, la précipitation du déroulement, la bizarrerie des métaphores, ce mélange brutal du sensible et de l'intelligible nous font songer à la poésie de Trakl. Plus que celui-ci, toutefois, Botta use de symboles culturels. Le second volume s'achève dans cette même ambiance de doute, d'un doute pourtant plus lucide que l'exaltation intériure du rêve: « Quel feu te consume, ô Terre? Quelle nostalgie te ronge, ô Terre? / A présent, que commence la fin, ô, dis-moi une parole (...) O, connais-tu / rien de plus précieux que l'ombre? Fais-moi don de l'ombre.» *Le poète esquisse une espèce d'analyse spectrale d'une âme traversée de nostalgie, fascinée par des sortilèges et fixant la mort avec sérénité. Emil Botta revêt des atours de plus en plus chargés, réunit des éléments empruntés à la mythologie, à l'histoire de la Roumanie et à l'histoire du monde, il varie sa langue, la nourrit d'archaïsmes, libère sa syntaxe et atteint ainsi à une troublante technique de l'instrumentation poétique.*

TOMA PAVEL

VERONICA PORUMBACO: «RETOUR DE CYTHÈRE»



Au cours de ces dernières années, Veronica Porumbaco a évolué selon un processus fécond qui a renouvelé ses structures en l'établissant fermement dans des zones lyriques adéquates à son tempérament d'artiste. Après avoir été le poète de l'événement (d'un caractère nettement narratif), elle redécouvre l'univers des émotions intimes et, plus qu'avant, contemple les réalités historiques sous l'angle de ses expériences spirituelles. Deux volumes, Simplicité des Matins *(1961) et* la Mémoire des Mots *(1963) nous imposent tout particulièrement une vision qui individualise l'auteur parmi tous les autres poètes roumains d'aujourd'hui.*

Les thèmes caractéristiques de ces poésies chantent la tendresse du foyer, les joies de la maternité, les « beautés simples » offertes par la vie quotidienne. C'est une poésie des sentiments d'affection et de confiance, une poésie de communication, de paix domestique, du suave, du détail, qui exprime bien ces perpétuelles vibrations de la sensibilité féminine. Dans ses vers les plus récents, au lyrisme de la notation se substitue peu à peu la réflexion, car le thème central du livre est le cours irréversible du temps, l'accession à un nouvel âge biologique et spirituel. Son dernier volume, Retour de Cythère *(«Intoarcerea din Cythera» — Editions de la Jeunesse, 1966) débute par un poème sur cet instant décisif et grave que, par une réaction fort humaine, le poète voudrait ajourner.* (« Automne, / éloigne le calice empoisonné / de mes lèvres »). *Cet aveu contient un frisson, une angoisse qui se transmettent au volume tout entier sans toutefois donner lieu à des contorsions dramatiques. Encore qu'ils traitent du renoncement, de ce « retour de Cythère », en d'autres termes d'un adieu à un territoire spirituel appartenant à l'exaltation de la jeunesse, les poèmes ne sont point l'expression d'une crise intime. La poétesse chante l'adieu à la jeunesse avec une tristesse authentique, certes, mais sans déchirements, car elle accepte sa nouvelle condition avec une intelligence supérieure.*

«Vaisseau / la jeunesse s'éloigne de moi, parée / de toutes ses vives couleurs, levant l'ancre, avec toutes / ses amours phosphorescentes, ses ondées, et tous ses silences / et cette flamme qui éclaire sans trêve le passage des années » (Au-delà des heures)

Par-delà les regrets et cette mélancolie naturelle dont s'accompagne toute méditation sur le devenir des choses, par-delà la contemplation philosophique, l'attitude de Veronica Porumbaco est pleinement vitaliste et ignore les lamentations mineures. La sensibilité du poète subit l'assaut du concret et d'une foule de sensations. Ce sensualisme paraît se traduire aussi par des symboles fréquents, destinés à évoquer l'Eden d'un univers naturel païen, tout bouillonnant de force vitale. Voici des visions dionysiaques de faunes dansant dans les vignobles au milieu des bacchantes: « Eheu ! / Je le vis tenant une coupe en os / À la cueillette, mes sœurs. / Il était souple / la tête renversée / couronnée de cornes de bouc. / Et le vin nouveau coulait dans sa gorge/ Et le grisait. » *Des vierges éparses dans les champs adressant leurs prières à quelque dieu païen* « parmi les fleurs élancées / qui tournent éternellement leurs regards vers le soleil ». *Tout cela compose un univers poétique vitaliste, quand il ne s'agit pas d'éléments purement décoratifs.*

L'Heure de la confiance *est un morceau plus ample où résonne une note pathétique. Outrager l'amour c'est rompre l'équilibre, péricliter l'idéal d'harmonie et de communication chanté au début du livre, empêcher le drame érotique de se consommer en silence.*

L'aveu est donc pathétique et il atteint des notes aiguës. Par ses références à l'autre thème clé du volume (l'adieu à la jeunesse), le sens dramatique de ce poème s'amplifie:

« La fatigue touche la couleur de mes cheveux,/ elle s'étend aux choses; la forêt châtaine / que je portais jusqu'aux épaules / s'abaisse vers le sol couvert de neige /et m'enveloppe des transparences de l'âge »...

Ces moments ténébreux sont dissipés par le jaillissement des forces spirituelles et des puissantes sensations d'expansion, qui expriment la vraie nature de l'artiste. Le poème final, conçu dans cet esprit, célèbre la saison de la maturité, le fertile et généreux automne:

« ...Autour de moi coule la vie, ce fleuve épais / Et les joies coulent aussi/Irradiant des couleurs, des sons, des sens».

G. DIMISIANU

AUGUSTIN BUZURA : « POURQUOI VOLE LE VAUTOUR? »

Paru trois ans après son premier livre (Le Cap de la Bonne Espérance), *le volume* Pourquoi vole le vautour ? *(« De ce zboară vulturul ? » — Editions de la Jeunesse) témoigne de l'inclination de l'auteur pour la prose analytique. Les nouvelles et les récits réunis dans ce volume reflètent, pour la plupart, des étapes distinctes de la vie de divers personnages, apparentés par leur mentalité et leur condition sociale. Quelles que soient leur identité ou leur profession, les héros qu'on nous présente ont, d'un récit à l'autre, une structure psychique analogue; ce sont en quelque sorte des* alter ego *de leur auteur. L'identification de celui-ci avec ses personnages est plus évidente encore dans les récits faits à la première personne, où prédomine le ton de confession, exempt de tout pathétisme. Même lorsque le personnage acquiert une existence autonome, on perçoit facilement le même processus d'identification, à travers la sympathie avec laquelle l'auteur suit les manifestations de ses personnages. En général, les héros d'Augustin Buzura sont préoccupés de définir leurs états d'âme, et, en même temps, de discerner avec lucidité le sens de l'existence. Ce qui caractérise les aspirations de ces héros, c'est le désir « de vastité, de libération », le désir de repousser tout ce qui pourrait entraver le développement naturel de leur personnalité. Une vague mélancolie les enveloppe parfois, un envol nostalgique vers quelque chose de lointain, qui paraît être le plus souvent l'expression symbolique d'une soif de perfection. Une onde de lyrisme traverse nombre de pages du volume, et quelques récits* (l'Arc-en-ciel, Eldorado, Saison douloureuse) *ont une facture poétique prononcée.*

Dans d'autres récits, l'écrivain présente des attitudes qui semblent extérieures, mais il leur confère une force propre à suggérer la tension émotionnelle du héros. Un paysage apparaît, parfois chargé d'une fonction symbolique, qui suggère un état d'âme (Nous et l'hyène). *L'auteur sait très bien retenir le détail révélateur, le geste significatif, et réalise des images d'une plasticité remarquable. Tel, par exemple, le tableau de la sécheresse, tableau terrifiant par lequel commence* Saison douloureuse. *Les gestes déconcertés des hommes, le rituel du mouvement de la foule entraînée en une sombre et inutile procession religieuse, suggèrent, d'une manière métaphorique, l'image d'un monde longtemps tenu dans la souffrance et dans l'obscurantisme. Dans un monde pareil, l'adolescence du héros ne saurait être qu'une « Saison douloureuse », que les années pas plus que les réussistes ultérieures ne sauraient effacer de sa mémoire. Les héros des récits d'Augustin Buzura font, pour la plupart, dans leur enfance, une âpre expérience de la vie. Lorsque la souffrance devient intolérable, l'adolescent quitte son lieu natal, se dirigeant vers la ville saisie par le frémissement de la révolte contre l'oppression* (l'Arc-en-ciel). *Ce moment marque, en fait, une première étape dans la biographie du personnage. La seconde est liée à l'évolution de sa personnalité dans une société favorable à son affirmation. Le héros a maintenant conscience de son rôle utile, de ses devoirs envers la collectivité. Médecin, chercheur scientifique, ingénieur, professeur, il témoigne de sa passion pour le travail, et aussi, en des situations extrêmes, de son esprit de sacrifice* (Pourquoi vole le vautour?). *Dans ce récit, qui donne son titre au volume, de fréquents monologues marquent le développement de l'action et reflètent l'évolution des états d'âme du protagoniste, un médecin au début de son activité qui entend venir en aide à ses semblables, et, en même temps, cherche à comprendre l'essence des choses.* La bouteille aux grillons *est l'une des pièces de résistance du volume. Ce récit rend l'image du monde d'après-guerre, ravagé par tant de désastres, mais qui s'éveille, peu à peu, à la vie. L'auteur surprend, avec beaucoup d'acuité, l'effort dramatique d'un ancien combattant pour se retrouver et s'adapter à la réalité nouvelle.*

ADRIAN ANGHELESCO

REMUS LUCA : « LE POLISSAGE DES DIAMANTS »

Le dernier livre de Remus Luca (« Cu ce se șlefuiesc diamantele » — Editions de la Jeunesse) soulève, selon une formule intéressante, des problèmes moraux extrêmement actuels. Son « roman » se rapproche tantôt du reportage, tantôt du journal intime, et peut en même temps être considéré comme une suite de nouvelles d'une structure presque indépendante.

En bref, il s'agit de quelques personnages qui se rencontrent en vacances à Borsec, station climatique, et que le hasard fait habiter la même villa: l'auteur, attaché à la rédaction d'un journal de province, Sintesco, écrivain, qui ne rêve que romans, Proca, directeur d'une exploitation agricole d'Etat, Glogoveţean, mineur, et Ciobanu, secrétaire de l'organisation de parti d'un district. Leur rencontre revèle des affinités spirituelles et soulève aussi d'ardentes controverses. Retenus en chambre par une pluie monotone, les héros dînent plusieurs jours d'affilée ensemble. Chaque soir, autour d'un verre de vin, les langues se

délient, Sintesco lit sa nouvelle Le polissage des diamants *et chacun d'eux raconte ensuite des faits qu'il connaît par ouï-dire ou pour les avoir vécus. Un âpre débat naît sur le besoin, ressenti par l'homme de la société socialiste, de diriger ses actions et de juger ses pareils selon les critères d'une haute exigence morale. Le roman de Remus Luca surprend ainsi le sens de tel ou tel destin qui aurait semblé inintéressant s'il eût simplement été projeté sur la toile de fond d'un banal séjour dans quelque station. Le point de départ de ce débat, c'est le drame des deux héros de la nouvelle de Sintesco, le sculpteur Grigore Iulian et le docteur Sergiu. Ce dernier traverse une crise de conscience, provoquée par la mort d'un malade qu'il devait opérer et qui avait placé en lui tout son espoir. Les certitudes du médecin sont bouleversées, sa vie de famille, harmonieuse jusqu'alors, perd son sens. De son côté, le sculpteur en arrive à se demander s'il a vraiment du talent, s'il n'est pas le jouet d'une illusion, car il ressent, lui semble-t-il, l'impossibilité de transfigurer ses intentions dans l'œuvre. Il ne sait comment créer une œuvre qui résiste au temps, il ignore « avec quoi l'on polit les diamants ». Dans cette villa de Borsec, les problèmes de ces héros font naître des discussions animées. La « nouvelle » incorporée au roman soulève métaphoriquement la question de savoir par quel moyen se réalise « le polissage des diamants », c'est-à-dire celui des valeurs humaines, et c'est à la fin du livre seulement que la réponse s'esquisse: « Mais par d'autres diamants! » Sintesco entend par là les facultés latentes, non sollicitées, qui gisent dans chaque âme humaine pour se manifester aux moments décisifs. Proca, un des personnages les plus silencieux, mais les plus réfléchis du livre, répond: « Tous les diamants n'arrivent pas à être polis. Même ceux qui sont découverts. Et s'ils sont polis ce n'est pas toujours de la façon la plus heureuse. Il reste des miettes, qu'emploieront les verriers... Un temps viendra probablement où tout pourra être détecté. L'or comme l'intelligence... Les diamants seront sans défaut... Mais nous serons vieux, ou bien ne serons plus. »*

Entre la question posée par la « nouvelle » de Sintesco et la réponse de Proca, plusieurs récits s'intercalent, parfois d'un âpre réalisme comme le récit auto-biographique de Glogoveţean, sobre et dramatique, d'autres fois d'une analyse nuancée et sensible, éloignée de toute intention moralisatrice, tel l'exposé de Proca sur « la femme idéale ». Le récit le plus caractéristique est celui de Glogoveţean, qui nous fait connaître la vie des campagnes dans la Transylvanie contemporaine. Glogoveţean est un véritable héros, une figure de rebelle. Il ne peut supporter l'autorité sauvage de son père, dont toute la vie se passe à acquérir et à conserver des biens. Brisant les liens humiliants qui régissent la vie de sa famille, Glogoveţean épouse Salomia, une domestique, et quitte le village. Vingt ans après, il vient s'établir à 5 km. de la maison paternelle, et le conflit entre père et fils s'accroît, aboutissant à la plus amère des vengeances. Le récit, fondé sur des contrastes, solidement construit, est bien équilibré.

Plus que d'autres livres de Remus Luca, ce roman, véritable mosaïque de nuances, d'idées et de problèmes, témoigne du penchant pour l'analyse psychologique que l'auteur manifestait déjà à ses débuts en 1946. Vingt ans se sont écoulés depuis, et les promesses d'alors sont devenues des réalités.

EMIL MANU

ILEANA VRANCEA : « E. LOVINESCO »

La parution de la monographie E. Lovinesco *publiée par Ileana Vrancea constitue un événement remarquable et particulièrement significatif dans la littérature roumaine actuelle. Les recherches critiques de ces derniers temps dénotent un intérêt accru pour les grandes valeurs littéraires de l'entre-deux-guerres, qui sont analysées du double point de vue de leur signification historique et de leur actualité artistique (notamment les créations de Lucian Blaga, Matei Caragiale, Ion Barbu). E. Lovinesco, le promoteur le plus conséquent et le plus autorisé des courants modernes en Roumanie, se devait d'être à son tour mieux expliqué et compris. Personnalité de premier ordre dans la culture roumaine, ayant repris dans la critique littéraire de notre siècle la place occupée autrefois par Titu Maioresco — bien sûr avec d'autres nuances et d'autres exigences — Lovinesco souvent incompris a été la victime, au cours de son activité, de graves erreurs et confusions. Des adversaires obtus ou de mauvaise foi, mais dont la plume faisait autorité, l'ont accusé sans cesse de propager dans son pays un cosmopolitisme sans frein et un pernicieux courant décadent. Ileana Vrancea s'est appliquée à rétablir la vérité en s'appuyant sur des données scientifiques, avec une dévotion rare, qui se manifeste non seulement dans son étude minutieuse d'énormes matériaux d'information (elle reproduit une vaste correspondance inédite, met en lumière les dessous psychologiques des conflits d'opinions ou la façon dont se sont resserrés les rapports professionnels entre le critique et certains écrivains — voir par exemple les lettres à Hortensia Papadat-Bengesco) mais aussi dans la persévérance et la rigueur qui lui ont permis de mener à bonne fin son travail visant à clarifier les positions du critique.*

L'analyse du critique E. Lovinesco commence par celle des racines théoriques de son idéologie littéraire, en partant des œuvres à caractère sociologique et esthétique par lesquelles il a tenté lui-même de poser les fondements de son activité critique: Histoire de la civilisation roumaine moderne *et* La mutation des valeurs esthétiques. *Il nous apparaît ainsi comme un libéral généreux, proche des écrivains de gauche (il avait une aversion manifeste pour les courants « de droite » à tendances fasciste et mystique), et par ailleurs adepte de la position esthétique de Croce, par conséquent étranger à l'esthétique de Schopenhauer, chère à Titu Maioresco. Après avoir*

mis en lumière la compréhension historique dont Lovinesco a fait preuve à l'égard du rôle joué tant par Maioresco que par Gherea dans l'évolution de la littérature roumaine, l'auteur insiste — d'une manière tout aussi documentée et pénétrante — sur le fait que, dans l'affirmation des tendances novatrices, le critique représentait un facteur plus positif et plus créateur que Nicolae Iorga et Garabet Ibrăileanu, chefs des deux mouvements littéraires opposés, celui de la revue « Semănătorul» et le populisme.

Lovinesco fut le premier grand critique qui reconnut catégoriquement la valeur des romans rustiques de Rebreanu (Ion *et* la Révolte) *bien qu'il préférât la prose urbaine et proustienne d'Hortensia Papadat-Bengesco. De même, bien que traducteur d'Homère et de Tacite, c'est lui qui imposa la poésie révolutionnaire de Tudor Arghezi.*

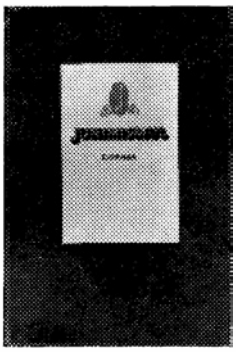
Le critique n'a jamais goûté les formes dites décadentes, les abus de la dissolution esthétique, mais son esprit lucide, désireux de voir assurer les meilleures conditions au progrès de la littérature roumaine, a considéré avec bienveillance tous les courants modernes. Dans les pages de la revue qu'il dirigeait (« Sburătorul »)et à son cénacle auquel ont participé, pendant de longues années, tant d'écrivains de l'époque, Lovinesco a toujours défendu la tolérance esthétique et la liberté de la création.

La monographie d'Ileana Vrancea, sans suivre, dans ses détails, le jeu des intuitions et le sens des formules sociologiques appliquées au phénomène littéraire vivant — tâche qui fera l'objet d'autres recherches — a l'incontestable mérite de poser des points de répère qui permettent de connaître et d'apprécier dans son ensemble l'œuvre due à la grande personnalité littéraire que fut Eugen Lovinesco.

I. NEGOIŢESCO

Z. ORNEA :

« LE JUNIMISME »



Mouvement littéraire et mouvement d'idées, célèbre dans la culture roumaine pendant la seconde moitié du siècle passé, le « Junimisme » a été, par sa nature autant que par son rôle historique, profondément contradictoire. Ainsi s'explique la diversité des opinions et des points de vue exprimés à son sujet, qui vont du culte global, où l'on retient les seuls aspects positifs, à la négation totale.

Créer une force de choc contre la médiocrité littéraire et scientifique, discréditer les nullités et rétablir dans ses droits la véritable valeur, tel fut le grand rôle historique positif de la « Junimea » (fondée à Jassy en 1864) et de sa revue, « Convorbiri literare », qui paraît à partir de 1867. Autour du noyau primordial formé par Titu Maioresco, P. Carp, Vasile Pogor, Theodor Rosetti et Iacob Negruzzi, les nombreux membres de la société, de spécialités différentes allant de la littérature et la linguistique à l'histoire et aux mathématiques, se trouvaient unis dans le culte des valeurs classiques, dans celui d'une concordance parfaite entre la pensée et l'expression, dans une commune horreur de la rhétorique creuse et de l'imposture intellectuelle sous toutes ses formes, et par un rigoureux respect de la vérité dans les sciences. L'aspiration à ce qui est définitif, parfait, *est peut-être le trait le plus caractéristique de l'esprit junimiste, et cette soif de perfection tourmente autant Maioresco, l'idéologue culturel et l'esthéticien du mouvement, que Mihai Eminesco, Ion Creangă, Ion Slavici, I. L. Caragiale, A. D. Xenopol, Ion Bogdan et d'autres. Elle leur confère un style unitaire, qui s'exprime dans toutes leurs œuvres. Dans ce climat spirituel, rien d'étonnant à ce que les lettres roumaines aient acquis, grâce à ces hommes, un éclat et un équilibre classiques, ni que l'histoire de la « Junimea » soit liée au plus grand poète roumain, aux plus grands prosateurs de la littérature roumaine et à quelques-uns des grands historiens et philologues roumains de réputation mondiale. Il faut encore souligner une commune passion pour la philosophie (Kant, Schopenhauer, Buckle, Spencer) qui non seulement a fourni, en la personne de Maioresco, un brillant professeur de philosophie, mais a doté les universités roumaines de professeurs éminents et, de plus, a compté pour beaucoup dans la profondeur de la poésie d'Eminesco et dans la formation d'A.D. Xenopol, philosophe moderne de l'histoire dont le renom fut grand* (Les principes fondamentaux de l'histoire, *Paris, 1899*).

En même temps pourtant, la « Junimea » et sa revue, qui comptaient parmi ses fondateurs et ceux qui les finançaient, bon nombre de grands propriétaires fonciers, (P.P. Carp, Th. Rosetti, V. Pogor et d'autres), dont les intérêts s'opposaient à une évolution sociale rapide et revolutionnaire, devinrent, en sociologie et en esthétique les porte-parole d'idées contraires aux intérêts objectifs du développement moderne du peuple et de la culture roumaine. Elles plaidèrent en sociologie *pour un progrès trop lent, équivalant à la perpétuation infinie des puissantes séquelles du féodalisme; en* esthétique, *elles soutinrent la thèse que l'art doit éviter les préoccupations sociales et politiques, de même que les sentiments patriotiques. Par certains côtés, l'idéologie de la « Junimea » se trouvait donc ainsi opposée aux lois normales de l'évolution de la société européenne, en général, et aux impératifs du développement du peuple roumain, en particulier; par ailleurs, elle contredisait les traditions de la culture roumaine, d'un caractère militant prononcé. C'est pourquoi, si certains points de l'esthétique de Maioresco furent acceptés et suivis par les grands écrivains affiliés à la « Junimea », la thèse qui transformait l'art en évasion hors de la réalité et en délectation « impersonnelle » fut repoussée, de fait, par Eminesco, de même que la sociologie junimiste, d'origine conservatrice, fut scientifiquement combattue et renversée par A. D. Xenopol. Finalement la thèse de « l'art pour l'art » fut définitivement compromise par la critique minutieuse qu'en fit après 1885 le critique marxiste C. Dobrogeanu-Gherea, dont le point de vue rallia la plupart des créateurs de l'époque.*

On comprendra donc qu'au cours des vingt dernières années, malgré ses incontestables mérites historiques, la « Junimea » ait dû être abordée par l'historiographie marxiste d'un point de vue critique. Le livre récent de Z. Ornea, («Junimismul» — Editions Littéraires) qui est, dans l'historiographie littéraire roumaine, la première monographie sur le « Junimisme » en tant qu'idéologie et courant littéraire, fait une analyse minutieuse et approfondie du phénomène. Chaque aspect y est examiné par rapport à sa base sociale et aux attitudes politiques du mouvement, compte tenu des polémiques du temps et de la postérité idéologique et littéraire. La reconnaissance des aspects positifs du mouvement s'accompagne chaque fois des réserves qui s'imposent; la critique tient toujours compte du revers. Tout ce qui a été affirmé pour ou contre le « junimisme » se trouve intégré à une vision d'ensemble, après avoir été préalablement trié et purifié de toute exagération dans les deux sens. Pour la première fois, le caractère complexe du mouvement et la composition hétérogène de la société de la « Junimea » se trouvent démontrés dans un ouvrage sérieux et documenté. Représentant ici le point de vue de N. Iorga, qui rétablit dans ses droits A. D. Xenopol, bien supérieur, en tant que sociologue, à Carp et à Maioresco, Z. Ornea accentue l'importance des directions hétérodoxes dans le junimisme. Il réussit ainsi à établir une perspective plus large sur l'ensemble du phénomène et prouve que des conceptions dissemblables ont pu se cristalliser et se manifester dans le cadre même de la « Junimea ». Fait significatif, les « Convorbiri » publiaient des textes — le poème les Epigones *d'Eminesco par exemple, ou les études de Xénopol — qui contredisaient de façon évidente l'idéologie des mentors de la « Junimea ». Mais lorsque l'orthodoxie junimiste se fit plus exigeante et prétendit la subordination intellectuelle de ses membres, toute cohésion disparut et la glorieuse « Junimea », celle de l'époque de sa rayonnante influence, commença à appartenir au passé. Les grands ex-junimistes encore en vie (Eminesco s'éteignit intellectuellement en 1883 et Creangă mourut en 1889), I. L. Caragiale ou A. D. Xenopol, se placèrent sur d'autres orbites, à tel point que le premier finit par donner, dans un pamphlet célèbre,* 1907, du printemps à l'automne, *une réplique foudroyante à l'image que la « Junimea » se faisait de la société contemporaine.*

Modestement intitulées Contributions à l'étude du courant, *les pages de Z. Ornea sur le junimisme constituent une étude de valeur.*

DAN ZAMFIRESCO

VIENT DE PARAÎTRE

✦ **IV MARTINOVICI: «LE CERCLE D'OR».** Traducteur de Rabindranath Tagore (*le Jardinier*, ELU, 1961), Iv Martinovici publie son premier recueil de vers personnels au seuil de l'âge mûr, «Cercul de aur» — Editions Littéraires). Pour ce poète natif de Hunedoara, les recherches et les angoisses se sont désormais transformées en joies fondamentales des certitudes. Aussi éprouve-t-il son progrès dans le temps comme une perpétuelle ascension vers une clarification incessante: *Les années s'élèvent en minces spirales / les contours sont de plus en plus bleus / la fontaine toujours plus profonde dans les pupilles / mon pas s'éloigne toujours davantage des désastres... / le temps élève ses colonnes sonores; tel un poste récepteur, au loin je capte la claire musique des âges... (Joie).* Il avoue tranquillement ses passions auxquelles il réserve un accueil lucide d'où toute épouvante est bannie: *Je ne suis point accoutumé à brûler / à des températures de basse fréquence / quand je me consume en hautes et vives flammes / l'harmonie se réalise en moi (Confession).* Les promenades méditatives effectuées par le poète dans sa ville natale lui permettent d'en déchiffrer les « couleurs fondamentales » *(La Palette de Hunedoara).* Dans les combustions des hauts fourneaux il discerne le grondement de la matière, l'harmonie de son incessant mouvement *(L'aciériste)*, tandis que le crépuscule « retenu par des agrafes aux épaules du soir » l'invite à prêter l'oreille aux rythmes de la vieille cité, qu'il accompagne parfois des sons d'une flûte pastorale *(la Flûte d'os).*

Iv Martinovici n'est pas le poète du tumulte. Epris de calme, habile à surprendre le silence, il découvre lentement, minutieusement, par ses nuits solitaires, « *tel un vieil alchimiste / ... la pierre de la suprême sagesse* » *(la Pierre de Sagesse).* S'il flirte avec les moulins à vent *(le Chevalier à la triste figure)*, ce n'est qu'un caprice passager. Il n'est vraiment fasciné que par les véritables coordonnées de la vie, par les efforts que fait la raison pour quitter les rivages des âmes tortueuses, en d'autres termes par l'équilibre et l'harmonie intimes d'une profonde compréhension des lois de ce monde.

(Marina Spaco)

✦ **ION PETRACHE: «RENCONTRE NOCTURNE».** Le poème qui donne son titre au volume de vers de Ion Petrache (« Intîlnire de seară » — Editions Littéraires) fait ressortir le caractère tonifiant de la solidarité humaine: le poète, aux antipodes du romantique solitaire, ne se complaît jamais dans l'isolement même pas aux heures crépusculaires, lorsque dans son cabinet de travail pénètrent des visiteurs imaginaires. Il n'a jamais l'impression d'être seul, même pas dans la posture de l'astronaute — qui dans son *Carnet de bord* — affirme sa conviction que les hommes ne l'ont pas abandonné, mais qu'ils attendent, pleins de confiance, qu'il leur apporte la solution des mystères de l'infini sidéral. Par contre, l'homme auquel tout ce qui est humain est demeuré étranger, obsédé par son désir de faire l'ascension de *la Montagne* auréolée de glace et de solitude, meurt tout seul sans avoir atteint son but, victime de ses aspirations égoïstes et stériles. De même, dans *la Mer*, le poète flétrit « la lâcheté de s'abriter dans les vieux îlots », tandis que dans *la Cavalcade*, il sent le cœur du temps battre tout près de lui. Si le premier cycle, *Rencontre, nocturne*, salue « le divorce d'avec la solitude » et la beauté des idéaux humanistes, le second cycle, *Romances*, réunit principalement des poèmes d'amour. La nostalgie de la jeunesse irréversible pousse le poète à inviter son compagnon à boire aussi » *à cette triste dame-jeanne / à laquelle je mettrai un bouchon / fait d'un bout de lune / lorsque sur la forêt / l'aurore ouvre ses paupières ». (Bois aussi...)*

Le volume de Ion Petrache s'achève par une brève rétrospective lyrique — *Chronique de faubourg*. L'évocation du triste monde des périphéries bucarestoises d'antan — rappelant les *Chansons tziganes* de Miron Radu Paraschivesco — a des accents pathétiques, dépourvus généralement de la teinte livresque de certaines poésies des premiers cycles. *Faubourg sous la pluie* et *Pourriture* font revivre de façon réaliste le climat d'univers inhumain, sordide des faubourgs: l'humidité n'écaille pas seulement les murs des taudis mais aussi les âmes. L'ivrognerie, la maladie, les superstitions et la misère abrutissent les gens, coupent leurs élans vers la pureté. C'est un univers que l'auteur ne contemple cependant que dans la perspective d'un présent totalement différent, tout en nous révélant les ressources merveilleuses de la fraternité, animée par de nobles idéaux.

(Ion Acsan)

✦ **VIOLETA ZAMFIRESCO: « LE SIXIÈME JOUR ».** Pour Violeta Zamfiresco, l'univers n'acquiert de signification que le «sixième jour », c'est-à-dire le jour où, selon la légende biblique, paraît l'Homme. A son tour, l'homme devient démiurge et s'inscrit dans une philogenèse de la « création ». Dans un certain sens, le poème, *le Retour de Faust*, nous livre la clef de tout le volume *(«Ziua a şasea»* —Editions Littéraires). Symbole de l'héroïsme de la connaissance, Faust partage généreusement son auréole avec toute l'humanité. Tout homme est responsable de cette auréole qu'il doit justifier et remettre, flamboyante, à son héritier: *«Je jette la graine en terre et en moi / Pour le jeune visage qui doit venir / Je veux lui léguer des vergers plus doux, une âme meilleure / Pour le jour où il sera le Nouveau Faust et où je serai l'aïeul »*. Sous cet angle la variété des modes et des aspects du *Sixième jour* retrouve son unité et son équilibre. N'allons pas croire toutefois que le poète « philosophe » ou que le vers est abstrait et discursif. Nous sommes au contraire confrontés à des torrents de couleurs et de fraîches senteurs, en un mot, à une vive sensualité toute empreinte d'une grâce féminine spécifique: vapeurs transparentes de la béatitude, décente délicatesse de l'effusion, prédilection pour les formes diaphanes de la nature.

C'est sur ce clavier que Violeta Zamfiresco chante les âges spirituels de l'humanité, ces âges qui ne sont guère, au fond, qu'une éternelle jeunesse. Mais le poète avoue surtout son amour passionné de l'humanité du passé, de l'avenir, de la grâce des enfants, de la rudesse de l'homme. Cet amour sans bornes ni repos lui inspire des strophes remarquables qui donnent naissance au drame paradoxal de l'offrande de soi: *« Quand t'endors-tu, ô terre, et où l'amour / Apprend-il l'âge du sommeil et l'âge de la sagesse? / Sans cesse tournoyant dans le soleil, je ne puis me cacher nulle part / Et je vole comme sur des marches et je ne cesse de trébucher sur les marches !* (Quand t'endors-tu, ô Terre?)

(Dan Ursuleanu)

✦ **ALAIN BOSQUET: « POÈMES »** Le talent et l'ingéniosité conjugués de deux poètes roumains ont concouru au succès de la version roumaine d'un florilège de l'œuvre du poète français contemporain Alain Bosquet (« Poezii » — Editions Littéraires). Auteur d'une adaptation des *Sonnets* de Louise Labbé, Veronica Porumbaco a marqué sa préférence pour les vers classiques, subtilement dialectiques, et pour la rhétorique rare du poète français. De là, sa réussite sur ce terrain, notamment dans la traduction des deux *Testaments*. Elle prête l'oreille aux rimes du poète français, aux nuances, à la musicalité du vers, à ces « jeux de mots » fondés sur la paronymie (voir *Jeune homme à la main vide...)*, Virgil Teodoresco, qui est un connaisseur de la poésie moderne, a traduit les *Poèmes pour tous* de Paul Eluard et, plus récemment, les poèmes français de Benjamin Fondane, ce qui explique son goût pour les vers libres d'Alain Bosquet de *La vie est clandestine* ou *A la mémoire de ma planète* dont l'enthousiasme et les mots sont admirablement disciplinés.

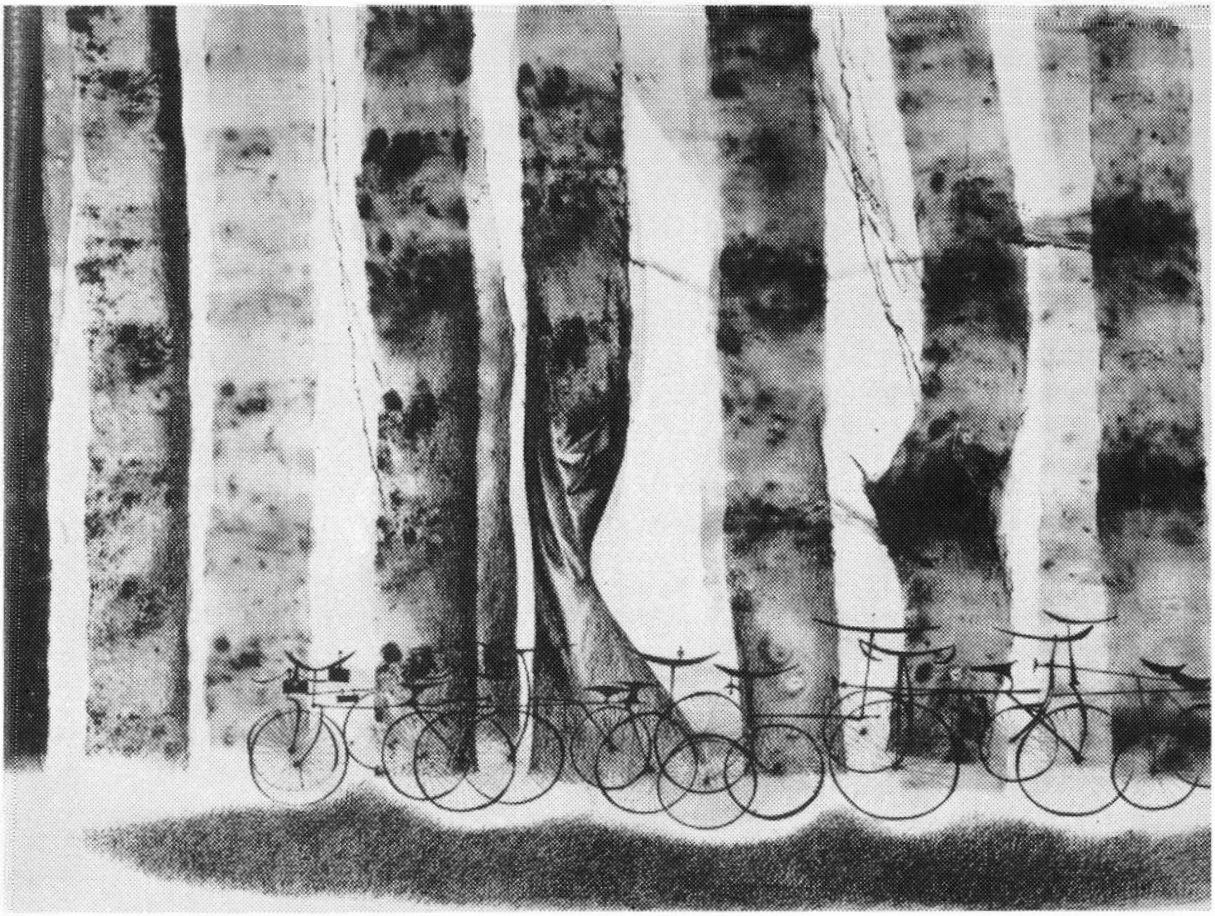
Ce volume est assurément, en une large mesure, ce qu'il veut être: une anthologie. Alain Bosquet est toujours égal à lui-même et l'option des traducteurs a sans doute été difficile. Plusieurs plaquettes sont bien représentées: *La vie est clandestine* (1945), *A la mémoire de ma planète* (1948), *Langue morte* (1951). Le véritable Alain Bosquet se révèle surtout dans ces *Testaments* si originaux de son âge mûr dont on n'a pu extraire des fragments pour ce florilège que par une convention. Ces amples poèmes-fleuves au titre à la Villon, mais que la vision du poète rend néanmoins très modernes, sont le point d'aboutissement d'une conscience élevée encore que contradictoire et vaguement baudelairienne. Les allusions — polémiques ou non — à Baudelaire n'y font pas défaut: « *J'ai moins de souvenirs que l'enfant le plus nu* » (cf. Baudelaire, *Spleen:* « *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans* ». Selon Alain Bosquet le poème est « chair » et « sang », mais son univers est souvent livresque *(« Au lieu de travailler, j'ouvre mon incunable »)*. Quoique les notions soient offertes dans leur nudité, l'impression qui s'en dégage est fortement concrète, et le « jeu » permanent des antithèses, palpitant.

Ce volume donne, en un excellent roumain, droit de cité à un poète français des plus attachants, des plus sensibles aux interrogations de notre temps.

(Şerban Foarţă)

✦ **PAVEL DAN: « OEUVRES ».** Pavel Dan, en qui l'on voyait avant-guerre, comme en Anton Holban, l'un des grands espoirs de la littérature roumaine, mourait au mois d'août 1937 à l'âge de 29 ans, sans avoir fait paraître aucun volume. Les œuvres qu'il réussit à publier au cours de sa brève existence, ainsi que celles fort rares, dont on a conservé le manuscrit, ont été réunies en un élégant volume par les soins de Cornel Regman dans la prestigieuse collection « Ecrivains roumains » (« Scrieri » — Editions Littéraires).

Né en Transylvanie, non loin du village de Liviu Rebreanu, Pavel Dan avait hérité de son aîné ce goût de la vie rustique projetée sur un fond d'épopée. Comme lui, sous prétexte d'enregistrer les gestes quotidiens



JULES PERAHIM : Week-end (lavis — l'Exposition annuelle d'art graphique) voir p. 115

le Baptême — Icône peinte sur verre du début du XIXe s. de Nicula. Collection Biscă-Neleanu, voir p. 112 →

et coutumiers, il observe ces mouvements périodiques qui marquent la vie du laboureur, cet univers intime fondé sur un certain nombre de coordonnées établies par une expérience immémoriale. Aussi l'existence des personnages de Pavel Dan fourmille-t-elle de rituels qui ne sont toutefois point dépourvus d'éléments temporels. Son investigation de la psychologie du paysan telle quelle se manifeste au cours de cruels conflits sociaux gagne en acuité par la confrontation avec les vieilles coutumes et la mentalité traditionnelle. C'est de là que les fragments d'un roman inachevé *les Urcani* tirent leur excellente substance. La poursuite dévorante de l'argent qui atrophie tout vestige de sentiment généreux pour aboutir à l'impassibilité devant la mort même est décrite d'un œil à la fois navré et étincelant de sarcasme. L'ironie, pour Pavel Dan, est une façon de se détacher d'un monde de parvenus mesquins, et, parfois — dans les *Intellectuels* par exemple — de faire la caricature d'une galerie de types bien définis. Pavel Dan n'est remonté dans le passé qu'une seule fois: dans le fragment qui nous est resté des *Serfs*, vaste fresque située à l'époque féodale, où la tension dramatique du conflit opposant un paysan à un comte se substitue au dessin imparfait des personnages. Là, comme dans les autres pages d'inspiration rurale, la note caractéristique est fournie par l'authenticité que procure l'expérience de la vie des campagnes. Les personnages les mieux campés sont en fait les portraits des parents, des grands-parents et des proches cousins de l'écrivain même.

En résumé, Pavel Dan n'a pas eu le temps de se réaliser, mais sa voix très personnelle résonne dans les lettres roumaines. Penché sur un monde que Slavici, Agîrbiceanu, Rebreanu explorèrent avant lui, Pavel Dan, loin de faire figure d'épigone, est, par la lucidité de son œuvre de démystification, un précurseur de la prose roumaine contemporaine sur les thèmes paysans.

(Geo Şerban)

✦ ION BLĂJAN : «L'HOMME AUX LUNETTES NOIRES». *L'Homme aux lunettes noires* («Omul cu ochelari negri» — Editions Littéraires) est d'abord un volume de mémoires, un document psychologique authentique, aussi caractéristique par la saveur de son témoignage direct et souvent dramatique, que par la rigidité du fait brut qui se borne à informer. On aurait mauvaise grâce à le soumettre aux exigences esthétiques courantes, quoique — dans sa première partie surtout — l'autobiographie de Ion Blăjan résiste à l'examen critique plus victorieusement que maints ouvrages signés par des écrivains de métier. Par son style cursif, qui ne dédaigne pas d'appeler à son secours les moyens d'individualisation de l'art littéraire (portraits, dialogue, langage), *l'Homme aux lunettes noires* traduit de façon réellement vibrante le pénible processus de connaissance d'un aveugle. L'auteur raconte sa découverte du monde, la naissance de cette sensibilité si fine des gens privés de la vue. Désarmé par sa terrible infirmité et par le préjugé si largement répandu selon lequel l'aveugle serait socialement irrécupérable, partant voué à un sort tragique, le protagoniste de ce livre ose affronter le destin en fournissant les preuves d'une volonté et d'une logique stupéfiantes. Pour lui, le miracle du monde s'impose avec la force de l'évidence, et le grand problème est, à chaque instant, de pouvoir le déchiffrer. Animé du désir de devenir un homme comme les autres, le protagoniste s'applique à apprendre à lire et à écrire selon des méthodes spéciales, apprend deux métiers, et, particulièrement doué pour la musique, fini par décrocher un contrat à la Radio-Télévision roumaine comme chanteur de mélodies populaires.

Ainsi Ion Blăjan a su se réaliser. C'est ce qui lui confère la valeur d'un exemple. Toute signification psychologique et documentaire mise à part, ce livre possède des vertus littéraires: la verve d'un récit fleurant bon la Transylvanie, l'intuition authentique de plusieurs silhouettes humaines, la spontanéité évocatrice des situations dramatiques, l'absence de toute sensiblerie, le relief de l'expression.

(Al. Săndulesco)

✦ SERGIU FĂRCĂŞAN : « UNE NOUVELLE ET UN ROMAN ». Le récent volume de Sergiu Fărcăşan (« O nuvelă şi un roman » — Editions Littéraires) comprend, comme l'indique un titre impersonnel à dessein, une nouvelle et un roman.

Fruit d'un séjour à l'hôpital, la *Nouvelle* permet à l'auteur de faire d'intéressantes études de caractère: réduits par la maladie à un dénominateur commun, les héros ne deviennent des « cas » qu'au moment où nous commençons à déchiffrer leurs biographies. Un journaliste et un colonel sont surpris et désarmés par la souffrance. Le journaliste (écrivain, à ses moments perdus) se ressaisit plus vite en se consolant à l'idée que la souffrance représente une expérience intéressante et nécessaire, quelle qu'en soit l'issue. Il en va autrement du colonel. Persuadé qu'au-dessus de nous « planent un ordre, une raison, une justice, de même que Dieu régnait sur ses pieux ancêtres », il se révolte à l'idée que l'homme doive s'éteindre en n'étant « coupable » que de maladie, sans que personne puisse intervenir. Auprès de ces deux protagonistes, un poseur légèrement inconscient dissimule sous une jovialité de commande ses terribles souffrances et son horreur des chiffres indiqués par les bulletins d'analyse; un enfant, Viorel, fait preuve d'une précocité tragique dont les ressorts sont la souffrance morale (la mésentente de ses parents) plus que la douleur physique. Le « Père Eclipse » est peut-être le seul, dans sa sérénité, à ne point se cramponner à la vie. Sa mort semble une transplantation naturelle dans le néant: elle s'opère en silence, à une heure imprécise de la nuit, emportant la mélancolie de quelques échecs.

On serait en droit de reprocher au *Roman* qui suit un désordre apparent dû à son architecture: la rapide succession des images soumises à une certaine rigueur intérieure, l'alternance choquante des plans trop nombreux, la fusion de faits réels et de faits imaginaires sont autant de procédés cinématographiques. Appliquée à la narration littéraire, cette technique, sans être nouvelle, prouve la maturité du prosateur et son habileté.

L'auteur se propose de surprendre le protagoniste à un moment décisif de son existence. A 53 ans, Maxime Moga, journaliste chevronné, découvre, au cours des recherches documentaires, la signification troublante du « quatrième mur » qu'il a toujours pressenti sans jamais le voir: la durée, la projection dans l'avenir.

Des lettres retrouvées dans les archives d'une fabrique incitent Moga à reconstituer dans leurs moindres détails les démarches d'un certain agronome Brehar dont il suivra les traces. Chemin faisant, sa curiosité et son désir de connaître cet homme ne font qu'augmenter: partout où il passa, Brehar a laissé des traces, a donné quelque chose de lui-même. Au moment de le découvrir, Moga apprend qu'il est mort deux ans plus tôt. Si l'intérêt du reporter faiblit, celle de l'homme reste vif. Car l'agronome, ou plutôt les fruits de l'effort fourni au service des hommes, invulnérables au temps, revêtent aux yeux du protagoniste comme à ceux du lecteur la valeur de la quatrième dimension: celle de la durée.

(Mihaela Guga)

✦ IULIAN NEACŞU: « L'HIVER, QUAND LE SOLEIL BRILLE ». Les débuts de Iulian Neacşu aux Editions Littéraires, (« Iarna, cînd e soare » — collection « Luceafărul ») constituent une surprise, même pour le lecteur qui a pu avoir connaissance des quelques œuvres publiées par l'auteur dans des revues littéraires. Ce qui semblait être des recherches incertaines et, parfois, peu convaincantes, se révèlent, dans l'ensemble du volume, comme l'expression de la personnalité d'un véritable écrivain. Toutes ses nouvelles sont la transfiguration aiguë d'un fait divers, l'affirmation de relations personnelles avec l'univers ambiant, l'occasion de références lyriques, car Iulian Neacşu est, au fond, un poète qui sait se censurer. L'auteur a une prédilection pour les états labiles, transitoires *(Les chevaux blancs sont partis, l'Hiver, quand le soleil brille)*, ou, au contraire, pour des situations, au fond, bien définies, mais qui, par suite de leur complexité, échappent parfois à l'entendement de ceux qui ne sont pas avisés *(Paysage où il pleut)*. Ce qui le différencie, toutefois, des autres écrivains — on pourrait établir, éventuellement, des apparentements littéraires, (mentionnons l'influence de J. D. Salinger, car, dans les nouvelles de Iulian Neacşu on relève, comme chez Salinger, une adolescence perpétuelle et inaltérable du héros) — c'est la technique de la notation, dont la particularité est une sincérité absolue. Iulian Neacşu fait appel à une sensation dominante, pour la rapporter à des situations extérieures, neutres en apparence, mais en réalité évocatrices de l'idée que s'est proposée l'auteur (dans le récit *le Matin*, par exemple, il transcrit l'accomplissement d'un fait longtemps attendu, par le truchement d'événements imaginaires ou dont la connexion avec le fait est toute relative: de même dans le récit *En suspens*).

La note caractéristique du volume est assez bien rendue par les pages du cycle *Agenda de bar*. Ici Iulian Neacşu s'avère un poète du quotidien. La vie des jeunes gens, vie qui semble banale à la surface seulement, leurs préoccupations et leurs troubles, la recherche acharnée de la beauté morale, voilà ce qui fait tout l'intérêt des récits de Iulian Neacşu, ce qui constitue la motivation des histoires qu'il nous raconte.

(Dinu Kivu)

✦ AL. SEVER: « LE MASSACRE DES INNOCENTS ». Tout au début du gros roman *le Massacre des Innocents* «(Uciderea pruncilor » — Editions Littéraires) nous tombons sur la réflexion suivante: «Jamais nulle part ne naîtra peut-être l'historien minutieux, perspicace, capable de discerner dans l'infinie texture de l'univers dans quelle mesure et de quelle façon les actions des habitants d'une ville de province quelconque participent à l'histoire du monde. » Un tel historien ne court assurément pas les rues, car l'étude de l'histoire exige une vision ample et synthétique du développement de la société; mais ce que le savant ignore délibérément est perçu par l'artiste, habile à découvrir les significations essentielles sous les plus humbles apparences.

L'action ici se situe dans ce laps de temps dramatique séparant le printemps de 1940 du printemps suivant; *l'histoire*, dont l'insignifiante ville de province elle-même est contrainte de prendre conscience, est chargée des cauchemars de la guerre hitlérienne. De prime abord, il semble n'y avoir aucun rapport entre les victimes abattues par les nazis sur les rochers de Norvège et l'adolescent frappé d'une balle perdue dans la rue d'une bourgade moldave; entre les volumes livrés au bûcher en Allemagne, en 1933, et le soufflet publiquement appliqué par l'avocat Ioanițiu sur la joue d'un innocent et correct concitoyen, insolente démonstration de force. Ce rapport se révèle néanmoins peu à peu à travers le sentiment d'incertitude qui s'insinue avec insistance dans ces âmes de « provinciaux », dans ce climat d'insécurité et de suspicion, accru par le mécanisme absurde de cette force contagieuse qu'est la psychose fasciste. Alexandru Sever esquisse une fresque expressive de cette époque historique réduite à la modeste échelle d'une bourgade, mais le véritable intérêt du roman réside dans l'action des forces lucides de la communauté unie contre la terreur et le crime.

L'auteur laisse entendre qu'il existe une complicité dans le crime, complicité à plusieurs échelons, qui ne saurait échapper aux sanctions justicières de l'histoire. Mais il est aussi une solidarité qui s'oppose au crime ainsi qu'à toutes les iniquités; elle unit les hommes capables de l'affronter avec efficience: les honnêtes gens, tels Leonid Grigoriu qui paie de sa vie son refus plein de dignité de pactiser avec ce qui est inhumain, et les combattants, au premier rang desquels se trouvent des communistes comme Pavel Onică et son fils. L'inaltérable pureté de caractère de ce dernier s'oppose à la confusion et à la lâcheté des capitulards.

(Boris Buzilă)

DEUX ÉDITIONS D'ODOBESCO La personnalité d'Al. Odobesco (1834—1895), nouvelliste, essayiste et archéologue prestigieux, a intéressé nombre d'intellectuels roumains de premier ordre. Nicolae Iorga, Vasile Pârvan, I. L. Caragiale, D. Anghel, Tudor Arghezi lui consacrèrent plusieurs pages; Tudor Vianu, G. Călinesco et Al. Dima, de volumineuses études.

✦ En 1965 Geo Şerban fit publier aux Editions Littéraires un volume élégant et suggestif, intitulé *Pages retrouvées*, recueil d'articles, notes, fragments littéraires inédits datant de la jeunesse de l'écrivain, auxquels s'ajoutait une correspondance s'étendant sur une période de dix ans (1847—1857) et comprenant 107 lettres appartenant au Cabinet de manuscrits de l'Académie de la Républiquè Socialiste de Roumanie. A quelques exceptions près, ces lettres n'avaient jamais été publiées. Geo Şerban les transcrivit scrupuleusement et leur adjoignit une élégante traduction de lettres écrites en grec et en français, (une note de l'édition précise qu'il s'agit là de traductions strictement littérales). Désireux d'éclairer la première partie de la biographie d'Al. Odobesco, l'éditeur fournit, dans un grand nombre de notes, des indications précises et scientifiquement établies sur la situation politique et économique de l'époque, les courants d'idées, non moins que sur l'écrivain et sa famille. Ce volume est pourvu d'un tableau chronologique détaillé. L'exactitude et l'abondance des données, les précieuses informations fournies dans l'introduction pour le portrait du jeune Odobesco trahissent la passion d'un authentique historien de la littérature.

Ayant décidé la publication d'une édition critique en dix volumes des œuvres d'Al. Odobesco, les Editions de l'Académie de la R. S. de Roumanie en ont réservé les deux derniers à sa correspondance. C'est également en 1965 que le regretté Tudor Vianu inaugura cette vaste entreprise scientifique par un premier volume comprenant des ouvrages datant de 1848 à 1860 (les uns publiés du vivant de l'auteur, les autres posthumes). Des notes rigoureusement critiques, ainsi que la description détaillée des manuscrits, des précisions nouvelles sur les sources et des jugements de valeur portés sur les précédents ouvrages à la lumière des recherches actuelles complètent ce volume. Le texte critique et les variantes sont de G. Pienesco; Tudor Vianu et V. Cîndea ont fourni les notes. La brève préface de Tudor Vianu dévoile le projet formé par l'Académie d'éditer un « corpus » des classiques roumains permettant de constituer, sans perte de temps, « une solide base de recherches ».

Si les *Pages retrouvées* réunissent un grand nombre d'ouvrages inédits du jeune Odobesco, le premier volume des *Oeuvres* inaugure l'édition intégrale, si longtemps attendue.

(Cornelia Ştefănesco)

ÉCHOS

La délégation des écrivains roumains au Congrès International du PEN-Club de New York était composée par Zaharia Stanco, membre de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, et Alexandru Balaci, professeur à l'Université. En tant qu'invités du PEN-Club ont également participé au Congrès le poète Romulus Vulpesco et le critique littéraire Mihail Petroveanu.

●

Une exposition du Livre Français a été ouverte à Bucarest sous les auspices du Comité d'Etat pour la Culture et l'Art de Roumanie et du Comité permanent des expositions du Livre français.

●

Une délégation d'éditeurs roumains dont faisaient partie Constantin Măciucă, directeur des Editions pour la Littérature Universelle, Aurel Oprean, directeur des Editions Techniques, Mihai Petresco, rédacteur en chef des Editions politiques, et Dan Grigoresco, chef de section aux Editions « Meridiane », s'est rendue aux Etats-Unis dans le cadre de l'accord culturel roumano-américain.

●

Les Editions « Civilizaçao Brasileira » de Rio de Janeiro ont publié une « Anthologie de la poésie roumaine » dans la version portugaise, de Nelson Vainer. L'avant-propos est signé par Guilherme de Almeida, membre de l'Académie des Lettres Brésiliennes. L'introduction est due au critique littéraire roumain I. D. Bălan.

●

Dans le cadre d'un échange de tournées, le Théâtre National « I. L. Caragiale » de Bucarest a présenté, en Yougoslavie, les pièces « *Une lettre perdue* » de I. L. Caragiale, *la Mort d'un artiste* » de Horia Lovinesco et *Des souris et des hommes* » de Steinbeck. De son côté, le Théâtre National de Belgrade a joué sur les scènes roumaines « Madame le Ministre » de Nouchitch et « Thomas More » de Robert Bolt.

●

Une exposition de livres et d'art populaire roumains a été organisée dans l'enceinte de la Faculté des Lettres de Montpellier (France).

●

Le dramaturge Horia Lovinesco et le metteur en scène Lucian Giurchesco ont visité plusieurs théâtres des USA.

●

Répondant à l'invitation de l'Union des Ecrivains, le Dr. Karl Gierow, secrétaire perpétuel de l'Académie Royale de Suède et président de la Société des gens de théâtre de Suède, a fait une visite en Roumanie.

●

Dans le cadre des échanges culturels roumano-soviétiques, une délégation d'écrivains soviétiques comprenant Viktor Rozov, Gabit Musrepov, Tatiana Ivanova et Maïa Ganina, a fait une visite en Roumanie sur l'invitation des écrivains roumains.

Théâtre Cinéma

ARCHITECTURE, DÉCORS, THÉÂTRE

par Paul Bortnovski

L'architecte qui abandonne son domaine enchanteur pour se consacrer au théâtre, comme décorateur, est en droit de se demander s'il n'a pas opté pour une branche mineure de sa profession, s'il n'a pas tenté de s'évader de la réalité pour se réfugier dans la fiction, s'il n'a pas rejeté certaines responsabilités, certains devoirs sociaux. Ces questions peuvent naître de l'ignorance où l'on est d'un travail créateur, fort actif de nos jours, mais qui n'a pas réussi à imposer sa théorie, ni à éclairer ses rapports avec les arts voisins, ni à définir la place qu'il occupe.

Précisons dès l'abord que l'architecte-décorateur de théâtre ne pratique pas un art secondaire, subordonné à l'architecture, mais un art tout différent. Il peut assurément éprouver du regret d'avoir quitté un domaine artistique indépendant dont il détenait toutes les clefs, où l'invention ne subissait que la contrainte de certaines conditions matérielles, d'avoir opté en faveur d'un art interprétatif, fragment lui-même d'un acte de création collective, où le respect et la connaissance parfaite de l'objet interprété lui imposent le sentiment de sacrifier une partie de sa liberté créatrice. Pourtant, abordant le théâtre, nanti de tous les avantages qu'il doit à sa formation d'architecte, le créateur de décors qui vient de franchir le pas, poussé par un talent réel et sa passion, découvre la dignité de sa nouvelle profession et se rend compte qu'il ne s'est pas trompé sous les autres rapports: échanges créateurs avec la réalité, engagement, responsabilité et devoirs sociaux.

Ces deux arts agissent sur le réel, chacun sur un plan différent. L'architecture s'applique à l'univers matériel, concret, en le transformant par son intervention — tantôt partiellement, en juxtaposant un réel créé au réel préexistant, tantôt complètement en remplaçant la réalité donnée. La décoration de théâtre, ou scénographie portant l'empreinte de l'art théâtral dont elle fait partie, a d'abord une action spirituelle du fait qu'elle recherche dans le réel préexistant un correspondant matériel de l'idée qu'elle interprète avant d'en être la messagère. Pour tout dire, la création spécifique du décorateur de théâtre commence là où l'architecte dépasse les conditions techniques de son métier initial. A l'instar du metteur en scène, il doit faire preuve de multiples connaissances: étudier la réalité présentée par le texte; rechercher la vérité primordiale sur laquelle se fonde l'ouvrage littéraire et aux sources de laquelle le décorateur-interprète est contraint de remonter pour la relier à la vérité offerte par l'œuvre dramatique; explorer la réalité d'aujourd'hui qui sera le support de son interprétation contemporaine. Et cela sans jamais perdre de vue cette réalité physique qu'est le matériau du théâtre: scène, acteurs, matière des décors et des costumes, etc.

La responsabilité sociale qu'implique le travail du décorateur se déduit d'elle-même, si l'on songe à l'importance revêtue de nos jours par le décor de théâtre dans un spectacle et au-delà de ses limites.

Cette importance accrue du décor résulte d'un concours de circonstances complexes grâce auxquelles l'intervention de l'image a cessé de n'être qu'un auxiliaire du « fait théâtral ». La qualité même du travail des décorateurs de théâtre a résolument contribué à rehausser le prestige de la profession. Le développement en flèche et la grande diversité du répertoire — dus à la multiplication des moyens d'information — ont élargi le champ d'investigation de l'art théâtral, l'obligeant à embrasser un univers beaucoup plus vaste et

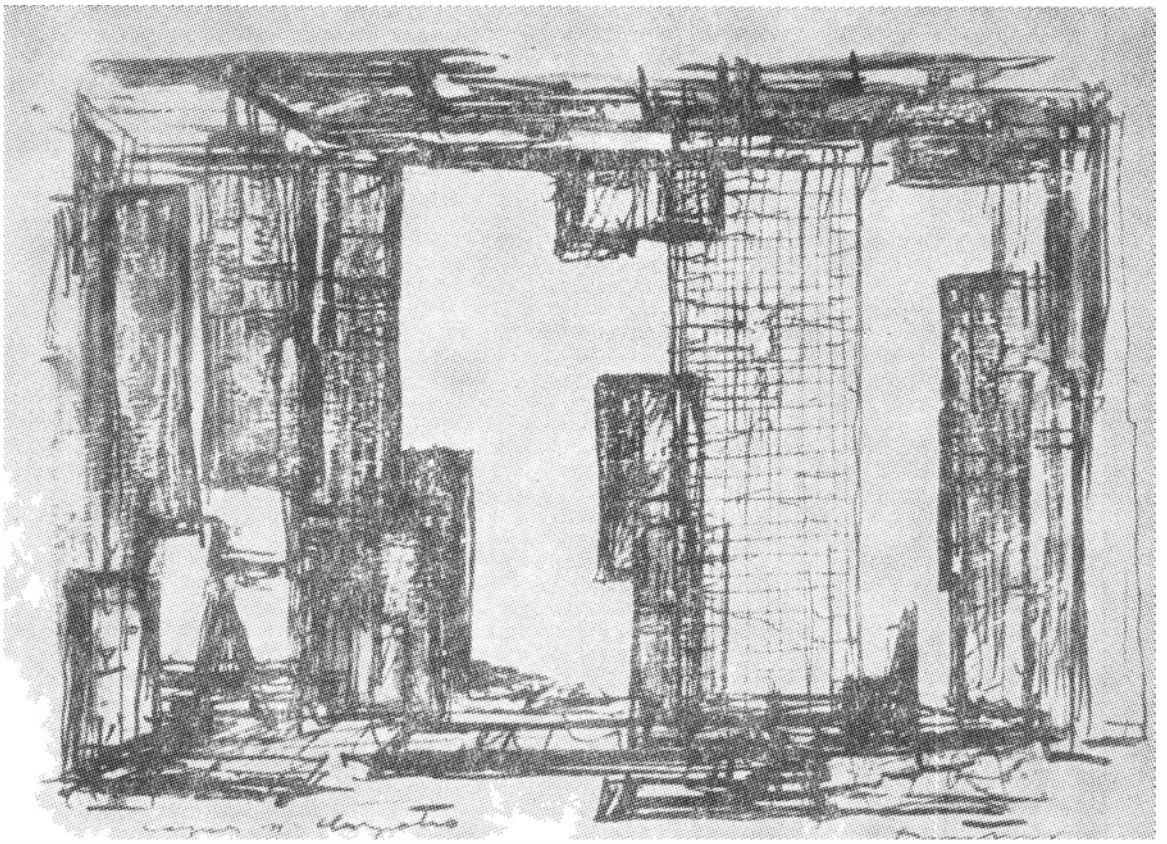
plus varié que jadis et à une confrontation avec des idées et des thèmes d'une diversité infinie. Le théâtre — et, partant, le décorateur — se voient donc contraints d'employer des moyens visuels aussi variés que possible pour suffire à chaque thème et à chaque conception. L'apparition du metteur en scène, possédant, lui aussi, une idée originale pour chaque spectacle, impose, à son tour, la nécessité de visions plastiques constamment renouvelées qui, par leur action sur le décor, en font un protagoniste de l'idée.

Les changements subis par la sensibilité contemporaine viennent s'ajouter à tous les facteurs qui ont élargi les fonctions du décorateur de théâtre. L'amour de la spontanéité, la recherche de l'inédit, les préférences marquées pour des croquis foisonnant d'idées au lieu de l'ouvrage bien léché, froid et creux, un goût général de l'expression lapidaire, dynamique, du fait vivant surpris en plein mouvement, et des associations surprenantes, la réceptivité étonnante de l'homme moderne, capable de vibrer avec la même intensité devant le détail délicat et intime que devant une poésie de grandes dimensions — tels sont les caractères de la sensibilité contemporaine, qui influent sur toutes les branches de l'art. Rappelons aussi un phénomène généralement répandu dans le monde moderne: l'hyper-sollicitation de l'image, à laquelle contribuent les moyens modernes d'information visuelle (cinéma, télévision, affiches, etc.). Cette hypertrophie de l'image a pénétré dans tous les domaines de la vie, elle émousse, dans une certaine mesure, les sensations et la réceptivité visuelles. Dans un pareil contexte, la valeur plastique du spectacle théâtral se voit entraînée dans une compétition où elle est appelée à dépasser, par sa force d'expression et par sa qualité, l'intensité des appels courants adressés à l'œil. Par là, la scénographie cesse de n'être qu'un «décor de théâtre», destiné à créer l'ambiance, et le décorateur dispose en maître d'un des leviers de l'art théâtral.

L'architecte-décorateur subit la nostalgie des dimensions, de la consistance, de la durée de son œuvre d'architecte, opposées à la fugacité caractéristique du phénomène théâtral; peut-être va-t-il jusqu'à éprouver le sentiment de perdre son temps, de se sacrifier, mais il a vite fait de comprendre que ce sacrifice est racheté par d'autres voluptés. S'il retourne à l'architecture pour éprouver ses forces, il lui apportera une sensibilité accrue par des exercices plastiques auxquels il doit une mobilité qu'aucun autre art ne pouvait lui donner, et une connaissance profonde de la vie.

Entre l'architecture et la décoration de théâtre il est des analogies évidentes qui nous permettent de considérer l'art du décor d'aujourd'hui plus proche, sur plus d'un point, de l'architecture que d'autres branches des arts plastiques. C'est, au demeurant, la raison qui a déterminé des architectes à aborder le théâtre. Etant donné le caractère de programme commun à ces deux domaines de création, la démarche artistique ne peut exister sous forme d'acte gratuit, de réflexion personnelle, purement esthétique, détachée d'un but précis. Les fonctions strictes assignées à l'art du décor revêtent, la plupart du temps, un aspect concret, semblable à celui auquel est tenue de satisfaire l'architecture (organiser des espaces à destination déterminée, représenter,

PAUL BORTNOVSKI: Esquisse de décor pour *César et Cléopâtre* de Bernard Shaw.



rééditer, en les interprétant, certaines fonctions physiques de la vie, satisfaire un certain besoin de mouvement dans l'espace donné, etc.). La technique occupe, dans la décoration de théâtre, une place importante, sinon égale à celle qu'elle a dans l'architecture, du moins bien plus complexe que celle que lui assignent les autres arts plastiques. Outre les problèmes posés par l'exécution des esquisses et de la maquette, la technique joue aussi son rôle en tant qu'élément de l'invention artistique. Bien plus, l'auteur du décor doit assurer la réalisation de ses idées par la maîtrise des éléments matériels et des procédés techniques qui traduiront sa pensée sur la scène. Le décor à trois dimensions d'aujourd'hui impose la science de certaines lois de composition bien plus voisines de la sculpture et de l'architecture que de la peinture. Le décor représente fréquemment des formes architecturales, et, que celles-ci soient explicites ou allusives ou seulement suggestives, elles exigent de la culture et de la sensibilité à l'endroit des formes historiques et actuelles de l'architecture et — plus que tout — une science intime du processus de l'invention architecturale.

Examinons maintenant les différences séparant ces deux arts. Si le thème du décor de théâtre est de nature artistique, le propos essentiel de l'architecture est de formuler certaines données de caractère scientifique qui ont au plus une vague intuition de l'expression artistique. Destinée à concentrer la réalité, la convention théâtrale admet, voire sollicite, l'ellipse, les licences, la métaphore, et arrive à produire des images scéniques présentant un tout autre caractère que le caractère spécifique de l'image architecturale lors même que le décor représente une architecture. De la sorte l'art du décor peut se permettre des expressions extrêmement variées — depuis la reproduction fidèle d'un fragment de réalité jusqu'à l'allusion, du naturalisme le plus concret à une abstraction presque imatérielle... La convention rend possible, justifie même au point de vue artistique, l'emploi de matériaux de remplacement, de suggestion. En cela, le décor dispose de plus grandes libertés que l'architecture pour expérimenter certaines formes dégagées de plusieurs servitudes matérielles.

Voilà comment la fugacité d'un décor peut faire d'infirmité vertu, car elle invite à des audaces artistiques. La condition temporelle du décor, la durée de son exposition qui ne dépasse pas les heures que dure le spectacle (et qui, pour certains tableaux, se comprime en quelques minutes) rendent indispensable un maximum d'expression et exigent une perception rapide et simultanée. L'image architecturale offerte aux yeux, pour un temps illimité, leur permet de la contempler à loisir et de découvrir l'œuvre par étapes, partiellement ou d'un seul coup. L'image scénique est forcée de recourir à des valeurs émotionnelles immédiatement perceptibles, qu'elle use de moyens discrets ou d'une brutalité allant jusqu'au choc.

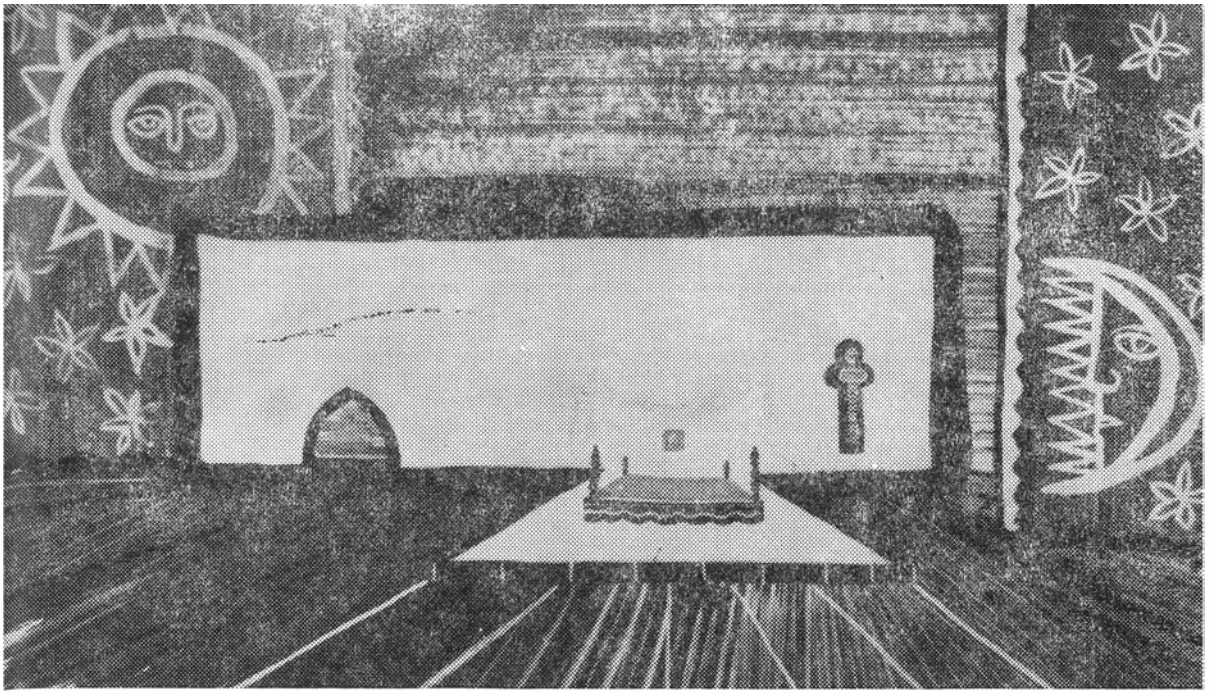
Le décor cinétique qui use de la plastique en mouvement, décor très fréquent dans le théâtre actuel, marque une différence concrète entre architecture et scénographie. Allant des effets dynamiques, exigés par la structure du drame ou par les conceptions du metteur en scène, aux modifications techniques du décor, le caractère cinétique de l'image scénique se manifeste activement et revêt une valeur artistique. En principe ce phénomène n'a d'équivalent ni en architecture, ni en sculpture.

Si la technique constitue, en principe, un élément de liaison entre le décor et l'architecture, la nature de la technique théâtrale revêt un autre caractère (technologie, machinerie, éclairage). Le théâtre actuel a pour points d'appui une technique moderne, nouvelle (il n'exploite, hélas ! pas assez cette chance), mais il est capable aussi de rajeunir des techniques élémentaires et plus anciennes. Svoboda a d'ailleurs repris certains effets traditionnels, sans explorer toutefois jusqu'au bout les possibilités du miracle technique sur la scène.

Abordant le théâtre, l'architecte se voit contraint de pénétrer dans un phénomène de culture complexe qui exige de lui une adaptation spéciale et le force à se pencher aussi sur des arts voisins, la littérature et les arts plastiques. S'il s'agit d'un créateur qui vit effectivement avec son époque, partant d'un homme à convictions contemporaines, il sera surpris de découvrir qu'il n'a pas su apprécier certains phénomènes plastiques et architecturaux qui lui semblaient désuets et qu'il reléguait dans les fosses à documents — le baroque, par exemple, ou le style Sécession. Il devra dès lors se pencher sur eux, les réanimer, les revivre, et en arriver à posséder le mécanisme de la naissance de ces formes. La situation naturelle de l'architecte préoccupé de donner son expression au monde contemporain acquiert ainsi plus de souplesse en écartant l'exclusivisme passionnel de l'art moderne. Disons en passant que tout créateur devrait, de nos jours, se soumettre à cette façon de voir. L'expérience du théâtre est pour l'architecte une gymnastique supplémentaire sur certains terrains de l'art qu'il n'était que trop enclin à méconnaître.

L'une des expériences capitales de l'architecte abordant le théâtre est celle qui l'oblige à transmettre un message idéologique et moral dans un dialogue dont l'idée, pour se communiquer aux spectateurs, a pour principal véhicule la valeur émotionnelle. L'architecture a évidemment, elle aussi, une iaée à transmettre, mais, engagée avant tout dans la satisfaction de certains besoins physiques très réels, elle néglige souvent l'émotion. Quand l'architecte-décorateur n'assimile pas l'optique de sa nouvelle activité, il risque de créer des décors dépourvus du caractère spécifique du théâtre, et de sublimer sur la scène ses refoulements d'architecte. Le théâtre refuse les images strictement fonctionnelles, indifférentes aux idées que le spectacle est appelé à exposer; il ne se satisfait pas d'une image scénique indépendante, voire contraire à l'ensemble. Ainsi, l'architecte trouve dans la décoration théâtrale un entraînement affectif, un exercice stimulant son émotion créatrice.

A notre époque, le décor de théâtre ne saurait être la création de plasticiens strictement spécialisés ou d'artistes unilatéraux. L'insuffisance du peintre dans ce domaine n'est plus à démontrer. Le sculpteur, le simple décorateur, l'architecte lui-même — se bornant aux strictes limites de leurs professions — sont impuissants à répondre à des exigences aussi nuancées. De nos jours, le décorateur de théâtre est un créateur d'une vaste culture, doué d'une formation technique complexe, qui parcourt avec désinvolture les domaines les plus variés de l'art. Doué de sensibilité et de passion, animé de conceptions contemporaines, il est, à l'instar du metteur en scène, un animateur du spectacle, voire même un créateur du programme de l'édifice théâtral.



MIRCEA MAROSIN: Esquisse de décor pour *Coucher de Soleil*, drame historique de Barbu Ştefănesco Delavrancea (1858—1918), dont l'action se passe sous le règne d'Etienne le Grand, prince de Moldavie (1457—1504)

Le nouveau décor et le nouvel esprit introduits par le théâtre contemporain dans les spectacles du XXe siècle ont fait passer sur la scène un grand souffle de renouveau. Aux moyens techniques empruntés à d'autres domaines et mis en valeur sur la scène, aux expériences artistiques empruntés à d'autres arts plastiques et à l'architecture, sont venues s'ajouter maintes expériences scéniques originales pour contribuer à briser les moules traditionnels, pour formuler des expressions nouvelles et marquer ainsi des étapes importantes dans l'évolution de l'art théâtral contemporain. L'art du décor scénique, qui est le miroir le plus fidèle et le plus matériel des modes esthétiques du théâtre, est capable de transmettre directement à l'architecture l'esprit de l'art du spectacle, de préfigurer son expression future, en laissant à l'architecture le soin de fixer cette expression dans des matériaux durables. La présence de l'architecte sur la scène rend plus aisé un dialogue indispensable à la fois au théâtre et à l'architecture et détermine la création de certains schémas architecturaux et d'un certain nombre d'édifices organiquement liés à la réalité du spectacle actuel et susceptibles d'accueillir le développement du théâtre de l'avenir.

Sur ce terrain se sont affrontées, au cours des dernières décennies, des opinions extrêmement variées. De vifs débats ont entraîné des expériences architecturales de toute espèce. Les partisans (conservateurs et exclusivistes) du théâtre traditionnel « à l'italienne » subissent les attaques des adeptes (non moins exclusivistes) du théâtre en rond, promis à l'avenir. Entre ces extrêmes se situent les partisans de la scène élisabéthaine ou de diverses solutions intermédiaires — scène tripartite, circulaire, etc., Mais, dans ce domaine, les innovations sont trop rares et, à mon sens, la faute en revient aux décorateurs de théâtre. Malgré de nombreuses constructions, on s'est contenté d'expériences partielles dans des bâtiments conçus selon des plans qui ne tenaient compte que d'un certain nombre de données du spectacle moderne. Les réalités de la mise en scène et du décor démontrent qu'aucun des genres historiques du théâtre n'est vraiment périmé, chacun possède des vertus que nous sommes disposés à apprécier. Notons que l'aversion manifestée envers la scène « à l'italienne » qui serait démodée commence à s'atténuer. Ce genre de théâtre ne laisse pas d'être nécessaire et viable et il est loin d'avoir épuisé toutes ses ressources. On pourrait l'enrichir des immenses moyens dont dispose la technique moderne et auxquels la scène commence à peine à faire appel (technique électronique, etc.). L'espace et les fonctions de la scène « à l'italienne » pourraient être améliorés, et ses défauts corrigés; on peut aisément venir à bout de la rigidité et de l'exclusivisme qui paralysent des expériences contraires aux règles canoniques.

Il n'est pas moins vrai que la formule d'architecture à laquelle aspire le théâtre contemporain, la formule idéale, est celle du « théâtre variable », celle de la variabilité totale, englobant aussi la scène « à l'italienne », admettant la cohabitation de tous les genres de spectacles et permettant à chaque spectacle d'adopter une expression inédite. C'est au scénographe qu'il appartient d'animer le nouveau mouvement de l'architecture de théâtre, de formuler, à défaut de solutions, des propositions susceptibles de nous rapprocher de ce desideratum.

L'art du décor théâtral descend ainsi des trétaux pour prouver sa nécessité dans ces zones de la vie où ne pénètrent point les manifestations artistiques des différentes activités créatrices, dans ces espaces vides séparant les cellules des arts. Sa complexe formation d'architecte et de plasticien, les gains que lui assure

l'exercice de son art amènent le décorateur de théâtre à contribuer par son apport spécifique à l'ambiance d'un style fondé sur la connaissance des phénomènes vitaux.

Il est des domaines où le scénographe devrait s'engager tout naturellement en tant que metteur en scène artistique des spectacles de masse — défilés, cérémonies, etc. — ou en qualité de principal créateur des spectacles « son et lumière », destinés à mettre en valeur des paysages et des monuments. Il est aussi d'autres domaines, moins proches du monde du spectacle, qui exigent parfois des moyens de théâtre et l'efficience d'un scénographe. Je songe, en écrivant ceci, à la propagande visuelle par des expositions consacrées à tel ou tel sujet, où le décorateur de théâtre serait appelé à user de toute sa gamme d'effets, voire même des moyens cinétiques propres à son art. L'art de diriger un musée étant devenu, de nos jours, un art très actif, susceptible de créer l'émotion, fait de larges emprunts à la technique du théâtre (éclairages, mise en place, ambiance).

J'irai jusqu'à affirmer que l'art du décor est en mesure de faire d'utiles suggestions à l'architecture et à l'urbanisme. Dans la plus large acception du mot, l'architecte est un décorateur de la vie; c'est dans le décor vivant créé par lui que doit se dérouler l'existence quotidienne des hommes. L'architecte et l'urbaniste prennent pour point de départ un thème qu'ils insinuent dans la vie. Les bâtiments, les villes s'élevant sous nos yeux comme autant de nouveaux et petits univers humains, peuvent nous satisfaire sous la plupart des rapports: exigences fonctionnelles, confort, bien-être matériel, modernisme de l'expression — sans toutefois remplir leur devoir jusqu'au bout. Tout établissement humain doit porter la marque de la sensibilité des hommes appelés à y vivre; il doit permettre d'implanter la vie (la vie dans toute sa complexité) dans les espaces créés, sans provoquer de rupture brutale dans l'existence des habitants, sans les déraciner. L'architecte doit savoir fixer des points d'appui, d'accrochage, pour la future localisation spirituelle de l'immeuble, du quartier, de la ville; il doit conférer aux nouvelles constructions cette intimité, cette chaleur humaine qui, seules, les rendent viables. Dans ce sens, l'architecture pourrait s'assimiler le résultat de certaines expériences du théâtre et de l'art du décor, notamment dans son étude pleine d'amour des valeurs morales et culturelles antérieures.

Dans ce processus de « changement d'échelle » que la Roumanie est en train de vivre, le souci de la « mise en scène » de la vie quotidienne est susceptible de jouer le rôle d'un correctif, apportant de nouvelles nuances de vie. C'est là un pas en avant vers un art capable d'exprimer en même temps un ample phénomène social et un élément intime, sensible, d'unir les vastes proportions à la subtilité et à la délicatesse de l'émotion vivante.

ÉCHOS

Répondant à l'invitation de la Fédération des acteurs de Yougoslavie, les artistes roumains George Constantin et George Carabin ont effectué récemment une visite dans la R.S.F. de Yougoslavie.

●

A Rodez (France), au cours des Journées Internationales du Film de court métrage, on a présenté les réalisations roumaines La mémoire de la rose *(metteur en scène Serge Nicolaesco)*, Le sourire *(réalisateur Gabriel Barta)*, Sandi *(réalisateur Stelian Penu)* et Contrepoint en blanc, *(réalisateur Savel Stiopul)*.

●

Les étudiants d'art dramatique de l'Université de Kansas (USA) ont visité — pour un échange d'expériences — leurs camarades de l'Institut d'art dramatique et de cinéma « I. L. Caragiale» de Bucarest. A cette occasion, ils ont présenté diverses scènes sur le thème « Cent ans de théâtre américain ».

●

Les spectateurs bucarestois ont assisté, au cours des « Journées du Film Tchécoslovaque», à la présentation des longs métrages suivants: «l'Attentat », « le Magasin de la grand-rue » et « Une classe peu ordinaire ». Une tournée a également été entreprise à Bucarest par le théâtre tchécoslovaque de pantomime « Na Zabradli », sous la direction de Ladislav Falka.

●

Au IIIe Festival du Film Roumain de Mamaia, le Prix d'honneur a été attribué au metteur en scène Ion Popesco-Gopo pour sa contribution au développement de la cinématographie roumaine, le Grand Prix au film le Procès Blanc, *de Iulian Mihu, sur un scénario d'Eugen Barbu, le Prix spécial du jury au film* Dimanche, à 6 heures, *de Lucian Pintilie, sur un scénario de Lucian Pintilie et Ion Mihăileanu, le Prix de la mise en scène à Mircea Mureşan pour son film* Hiver en flammes, *le Prix du meilleur scénario à Fănuş Neagu et Nicolae Velea pour le film* le Temps des Frimas, *le Prix de la première œuvre cinématographique au metteur en scène Dinu Cocea pour le film* les Haïdouks, *le Prix d'interprétation féminine à Irina Petresco pour sa création dans le film* Dimanche, à 6 heures, *et le Prix d'interprétation masculine à Ilarion Ciobanu, pour ses créations dans les films* Hiver en flammes *et le* Temps des Frimas.

●

Les acteurs de cinéma américains Kirk Douglas et Edward G. Robinson ont visité cette année la Roumanie, où ils ont eu des entretiens avec les réalisateurs roumains.

●

Au Ve Festival International du Cinéma pour enfants, organisé en Argentine, le film roumain « *Năică* », mis en scène par Elisabeta Bostan, a obtenu le « Prix pour le meilleur film récréatif ».

●

Du 15 au 22 juin dernier, a eu lieu à Mamaia le Festival International du Film d'Animation. Les cinq « Pélicans d'or » ont été attribués aux films *le Mur*, d'Ante Zaminovic (Yougoslavie), *les Princesses ne peuvent être reconnues*, de Bretislav Pojar (Tchécoslovaquie), *les Escargots*, de René Laloux (France), *les Vacances de Boniface*, de Fédor Hitrouk (U.R.S.S.), et *le Chant du Fou*, de Carl Bell (U.S.A.)

Le graphiste roumain Sabin Balaşa a obtenu le « Pélican d'argent » pour sa contribution au film *la Goutte*.

AUX PORTES DE LA TERRE

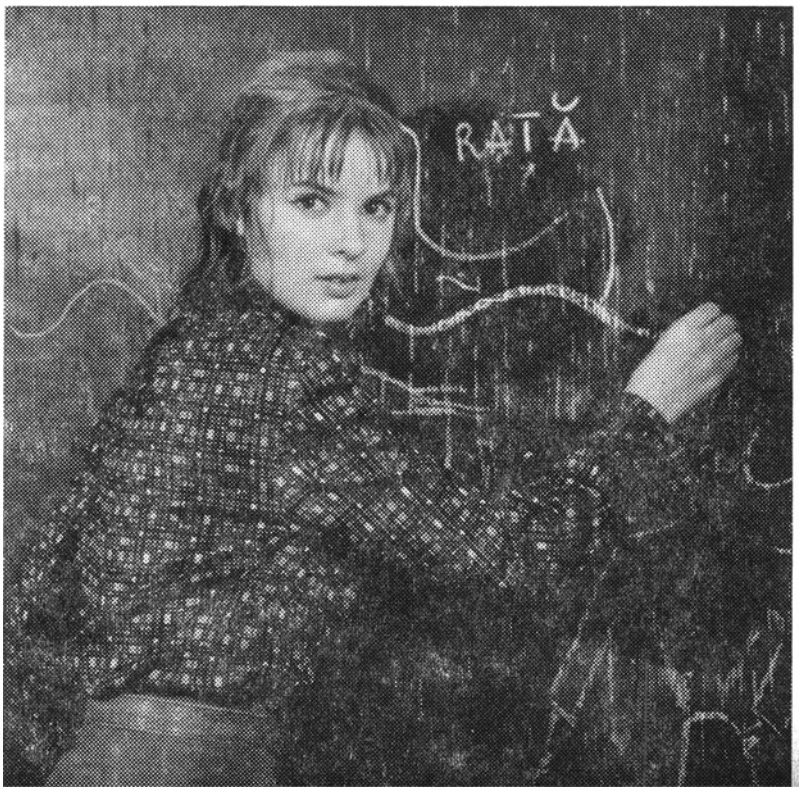
Le metteur en scène Geo Şaizesco qui a tourné un sketch humoristique inspiré d'une œuvre d'Arghezi, Deux Voisins *(1959) et une comédie d'actualité* Un sourire en plein été *(1964) vient d'aborder le drame psychologique dans son nouveau film* Aux portes de la terre (La porţile pămîntului).

Geo Şaizesco sait créer des types d'hommes très différents. De son film précédent, Un sourire..., *nous avions retenu le charme inédit du héros — un jeune paysan — notamment dans les scènes comiques où, à travers la farce légèrement grotesque, perçait une pointe de tristesse délicieusement rêveuse.*

George, le héros du nouveau film, est d'un tempérament assez voisin de celui du personnage précédent à cette différence près qu'il est un intellectuel évoluant dans un drame. Il est le responsable d'un groupe de géologues à la recherche de gisements de fer dans les Monts Apuseni. Quoique marié, George est un solitaire qui répugne aux soirées dansantes où le traîne sa femme lorsqu'il séjourne à Bucarest. Cet homme rangé, habitué à fouiller le sol, est beaucoup moins sensible à la façon qu'ont les gens de se mouvoir qu'à leur façon de se taire. « Je n'aime pas leur façon de se taire, dit-il de ses compagnons de soirée. On voit bien qu'ils n'ont rien à se dire ».

Les trois hommes et la seule jeune fille formant le groupe des géologues sont aussi différents par leur âge que par le caractère. George (George Constantin) est sobre, replié sur lui-même, et convaincu de la noblesse de sa profession. Romi (Sebastian Papaiani), a le sens de l'ironie qui s'exerce sur lui-même et pose au fonctionnaire égaré parmi des géologues, quoiqu'au fond la vocation de sa profession ne lui fasse pas défaut. Emil (Gheorghe Popovici-Poenaru) est l'élément dissolu du groupe; c'est un arriviste blasé. Tous trois gravitent autour de Dinela, leur camarade d'expédition (Ilinca Tomoroveanu). Aucun d'entre eux toutefois ne laisse percer l'intérêt qu'il porte à la jeune fille, à part Emil, dont les assiduités purement instinctives, violemment repoussées par Dinela, s'achèvent lamentablement. L'attirance secrète, qui porte l'un vers l'autre George et Dinela et qui constitue le noyau dramatique virtuel du film, s'évanouit au cours des deux scènes durant lesquelles l'homme feint de dire à sa compagne la bonne aventure et ne découvre dans sa main que des traces de fer. Les scènes ayant la ville pour décor font apparaître un nouveau personnage, (Ion Stoian), impertinent imbécile qui est l'amant de la frivole épouse de George (Marga Barbu). En montagne nos géologues rencontreront un berger comiquement « dans le vent » (Dem. Rădulesco) dont l'aide providentielle leur fera découvrir les gisements de fer.

L'enchaînement des scènes dont se compose le film est nourri d'une réelle substance dramatique. Les auteurs — le metteur en scène Geo Şaizesco et le scénariste D. R. Popesco — sont à la recherche de « ces continents invisibles qui s'étendent sous nos pieds » comme le dit Dinela en parlant de George. A l'instar des géologues ils voudraient découvrir le métal précieux, les valeurs humaines authentiques. Le film est traversé d'une onde de chaleureuse huma-



Ilinca Tomoroveanu dans le rôle de Dinela

nité, que dégage notamment le personnage interprété par Ilinca Tomoroveanu. Plusieurs scènes sont chargées par le metteur en scène du pressentiment profond de l'amour naissant: en montagne, Dinela tape sur les boîtes de métal afin que l'écho chasse les sangliers invisibles, mais c'est, en réalité, pour chasser le trouble que George a fait naître en elle. Celui-ci, avoue-t-elle, est le genre d'homme qu'elle préfère: robuste, sérieux, avec ou sans barbe. C'est là que l'on entrevoit le véritable sujet du film. Les personnages sont fort naturellement juxtaposés, mais le liant ne paraît qu'accidentellement. Aussi les délibérations de l'héroïne ne sont-elles que simulées. Tout le film n'est qu'un retour en arrière: Dinela recherche parmi ses souvenirs l'auteur d'une lettre anonyme. La scène finale au cours de laquelle la jeune fille, ayant ouvert la porte, pose un regard de stupéfaction et d'espoir sur l'homme qui s'est annoncé par lettre, nous permet de croire que cet homme est George, encore que nous ne voyions pas son visage. Cette scène-là prouve que le metteur en scène sait être délicatement, éloquemment suggestif lorsqu'il prête l'oreille aux mouvements secrets de l'âme humaine.

Le rythme alerte des images et du montage est comme un écho de la verve comique des films précédents de Geo Şaizesco. Tenté par le plein air, Şaizesco tâche de situer l'action dans des paysages roumains spécifiques dont George Cornea sait tirer parti. En dépit de certaines faiblesses du scénario et de la mise en scène, ces qualités s'unissent au charme et au talent de Marga Barbu, Ilinca Tomoroveanu, George Constantin, Sebastian Papaiani, Dem. Rădulesco, et des autres interprètes, pour nous suggérer les trésors du continent aux portes duquel nous frappons.

VALERIAN SAVA

VICTOR EFTIMIU: « GENS DE THÉÂTRE »

Poète classique, dramaturge épris de folklore et de motifs historiques, publiciste actif et dynamique, Victor Eftimiu a parcouru à un rythme prodigieux plus d'un demi-siècle d'histoire littéraire roumaine et toute une époque de théâtre qu'il évoque aujourd'hui d'une plume lucide et pathétique dans son volume « Gens de théâtre », « Oameni de teatru », (Editions « Meridiane »). Ce livre est la synthèse des multiples expériences d'un intellectuel amateur et connaisseur de théâtre, d'un passionné authentique.

Ce volume comprend plusieurs remarquables portraits d'acteurs, notamment ceux de De Max, Monnet-Sully, Matei Millo, C. I. Nottara, Alexandru Moissi, Alexandru Davila. L'auteur s'attache à restituer à ses contemporains non seulement la présence physique des personnalités théâtrales qui représentèrent à leur époque et pour leurs successeurs des valeurs exemplaires et uniques, mais aussi à partir de leurs physionomie, de leurs actes, de leurs gestes, leur profil psychologique.

Ce serait diminuer l'importance du volume que d'y voir une simple succession de portraits, quelque révélateurs qu'ils soient après avoir été développés, si longtemps après, dans le laboratoire de la mémoire. Les souvenirs de Victor Eftimiu poursuivent un but plus ambitieux et leur veine est plus généreuse. L'écrivain se muant en guide, va au-devant de la curiosité du lecteur contemporain. Enthousiaste, compétent, il évite toute rigidité didactique, traverse les méridiens, retrace l'ambiance, les courants et les écoles de théâtres européens, dégage le sens général des événements artistiques qu'il vécut ou qu'il suivit de loin, nous transmet ses idées esthétiques et en tire des conclusions théoriques et un enseignement pratique. Tout — des phénomènes observés à la description des détails et aux aphorismes — s'ordonne sur l'axe des convictions d'un humaniste que l'on retrouve ici autant que dans ses créations poétiques et dramatiques.

Fidèle à l'esprit généreux qui le caractérise et à son attitude délibérément moraliste, Victor Eftimiu choisit dans l'histoire de la littérature et du théâtre universels les auteurs susceptibles d'offrir à l'humanité un idéal éthique explicitement affirmé. Il est le partisan de l'écrivain-prophète ; cet élan prophétique, il le découvre surtout chez les tragiques grecs, chez Ibsen, Tolstoï ou Shaw.

Certaines de ses appréciations sont assurément discutables, mais la tenue de l'argumentation, la réceptivité esthétique, hostile aux préjugés, écartent tout soupçon de « parti pris » ou de présomption et imposent l'estime. L'explication de cette classification que l'auteur opère dans le théâtre universel réside avant tout dans la dominante rigoureusement éthique de sa propre activité littéraire: « *Lorsque je passai en revue mon activité d'auteur dramatique* — écrit Eftimiu dans le premier chapitre de son ouvrage — *je compris que par-delà des époques et des moments géographiques, mes ouvrages dramatiques (tragédies antiques, drames moyenâgeux, comédies modernes, revues satiriques) se rattachent à la même idée directrice: l'amour de l'humanité et du progrès, le sentiment de révolte contre toute injustice; dans leurs veines coule le sang ardent d'un militant, d'un être épris de beauté et de justice, tout frémissant d'un enthousiasme créateur.* » Ces lignes, ainsi que beaucoup d'autres glanées au hasard de la lecture, accusent nettement, sans équivoque aucune, la direction souveraine de la conscience esthétique de cet écrivain qui veut être le messager d'un idéal humain supérieur. Cette caractérisation artistique et morale de l'auteur par lui-même nous permet de procéder à une nouvelle appréciation d'un itinéraire créateur étendu et fécond.

Le mémorialiste a le verbe coloré, ses souvenirs sont pleins de fraîcheur. La perspective historique leur confère une liberté, parfois même une objectivité sévère ; les silhouettes s'animent sous les feux des projecteurs braqués sur les ressorts intimes de leur personnalité artistique. Les nombreuses expériences déduites de l'activité de plusieurs créateurs et interprètes notoires sont théoriquement reprises et projetées dans le présent à titre d'exemples et de suggestions de l'art du théâtre. Victor Eftimiu ne se contente pas de l'éloquence des

faits qu'il rapporte; il cherche toujours à pénétrer les causes intimes de certains phénomènes artistiques qui l'impressionnèrent plus particulièrement, et les résultats de son enquête ne manquent ni de détails surprenants, ni d'intérêt. En voici deux exemples, différents quant à leur signification, mais témoignant d'une égale passion de la recherche. Appliqué à découvrir la source du charme étrange qui émanait de Max, cet acteur français d'origine roumaine, lorsqu'il interprétait la tragédie classique, l'écrivain a la révélation des échos profonds éveillés dans l'âme du grand artiste par la nostalgie de sa patrie: « *c'était la magie des complaintes roumaines, le souvenir des récits d'autrefois, la nostalgie des collines moldaves, les échos d'un monde lointain, quelque trace des souffrances séculaires de ce peuple doué des talents les plus précieux, frappé de tous les malheurs, au cours de tous les siècles* ». Au sujet de Mounet-Sully, cet autre grand acteur admiré par Victor Eftimiu, celui-ci note qu'un défaut de la vue contraignait l'artiste à ne jamais jouer face au public. « Cet exercice — la tête de profil ou de trois-quarts — lui fit trouver des attitudes d'une grande noblesse et d'une grâce parfaite, auxquelles il n'eût peut-être jamais atteint s'il avait été doué d'une vue normale. »

Un grand nombre de ses remarques sur l'art du théâtre ne laissent pas de demeurer parfaitement valables. Défenseur des valeurs littéraires, Victor Eftimiu insiste sur l'importance du texte dramatique pour la transmission des idées de l'auteur, accorde la primauté au texte, qu'il qualifie d'« impératif suprême de l'art dramatique », et combat la tendance de certains metteurs en scène à écraser l'œuvre littéraire sous le poids d'une mise en scène tyrannique.

Les vertus de ce volume de souvenirs (qui ne sont pas seulement des souvenirs) se manifestent surtout dans ce souci permanent de rattacher le passé au présent selon les plus nobles traditions du théâtre européen auxquelles l'écrivain et le publiciste n'hésitèrent jamais à demeurer fidèles.

DUMITRU SOLOMON

ÉCHOS

A Aix-la-Chapelle (R. F. A.) ont été présentées — dans le cadre d'une exposition collective — des œuvres de Ion Pacea (peinture), Fr.Bömchen (sculpture et gravure) et Iulia Oniță (sculpture). Dans une autre ville d'Allemagne Fédérale, à Baden-Baden, s'est ouverte à la « Kunsthalle », une exposition roumaine de gravures et de peintures sur verre.

●

Les galeries d'art moderne « Jeanne Wrebenga » de Lausanne ont fait connaître aux amateurs de peinture des dessins et gravures d'Eugen Mihăesco, ainsi que des sculptures et des gravures dues à Victor Roman.

●

M. Louis Hautecœur, critique d'art français, membre de l'Institut, a visité la Roumanie, répondant à l'invitation de l'Institut d'Histoire de l'Art de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

ÉCHOS

Le peintre Ion Musceleanu a présenté nombre de ses dernières toiles à Moscou, dans le cadre d'une exposition personnelle.

●

L'artiste roumaine Cecilia Storck-Botez a reçu la Médaille d'Or pour les ouvrages en céramique qu'elle a présentés à l'Exposition Internationale « Form und Qualität » organisée à l'occasion de la Foire Internationale de Munich (R.F.A.). A Braunschweig, (Allemagne de l'ouest), le graveur roumain Iosif Molnar a fait, à l'une des séances de la Session du Cercle d'Etudes internationales « Sonenberg », ayant pour thème l'éducation esthétique, une communication sur « L'affiche roumaine contemporaine et son rôle éducatif ».

●

Dans les salles du Musée de Pékin, ont été exposées des toiles de Henri Catargi, Corneliu Baba, Aurel Ciupe, Gheorghe Ionesco, et des sculptures de Ion Jalea.

ÉCHOS

Une exposition de peinture roumaine contemporaine comprenant des œuvres de Vanda Sachelarie, Constantin Pauleț, Viorel Mărgineanu, Virgil Miu, Aurel Cojan et Ilie Pavel a été ouverte dans la capitale cubaine.

●

Le sculpteur Ion Irimesco et le peintre Brăduț Covaliu ont exposé leurs œuvres à Oslo, dans une exposition collective.

●

Parmi les expositions personnelles, ouvertes à Bucarest sous les auspices du « Fonds Plastique », mentionnons celles de Virgil Demetresco-Duval (peinture), Vera Veselovski-Nițesco, Jean Nițesco et Ion Cîrdei (peinture et graphique), Nicolae Vasilesco (peinture monumentale et de chevalet) et Ion Lucian Murnu (sculpture).

●

Après Edimbourg, Cardiff, Londres et Paris, l'exposition itinérante « Trésors de l'Art roumain des XVe-XVIIIe siècles » est restée ouverte pendant quelques semaines à Stuttgart.

Beaux-Arts

ICÔNES SUR VERRE

par Ileana Bratu

Certaines formes de peinture sur verre apparaissent pour la première fois en Italie lorsque des artisans grecs de Byzance en introduisent la technique à Venise, en pleine Renaissance. Ce procédé était peut-être connu en Roumanie dès l'époque d'Etienne le Grand (1457—1504), étant donné le grand nombre de maîtres italiens que cet illustre prince avait fait venir pour construire des couvents dans le nord de la Moldavie. L'apparition tardive des icônes d'origine roumaine (fin du XVIIe siècle) s'explique peut-être aussi par le fait que les maîtres italiens, qui ont fourni leurs modèles aux peintres d'icônes roumains de Transylvanie, s'étaient établis là du temps des Habsbourg.

Une autre hypothèse envisage la mise en circulation aux XVe et XVIe siècles de modèles allemands ou suisses qui, sans exercer d'influence sur le style autochtone proprement dit, affectèrent la présentation des icônes qui furent désormais entourées d'un cadre à la façon d'un tableau. Au XVIIe siècle, la peinture sur verre était pratiquée autour de plusieurs centres industriels en Bohème, Moravie, Silésie, Slovaquie, Bavière, Pologne, et il est certain que l'apparition systématique des icônes roumaines est due au même facteur, à savoir la création, en Transylvanie, de fabriques de verre produisant la matière première nécessaire à leur confection. Si la question de l'origine matérielle des icônes roumaines demeure controversée, les racines de la vision et, jusqu'à un certain point, celles du style plongent incontestablement dans l'iconographie orthodoxe et byzantine. Le style des icônes nationales finit toutefois par se constituer indépendamment de l'impulsion reçue de Byzance.

Les débuts historiques de la production organisée remontent au « miracle » qui se produisit à Nicula en 1694: une icône représentant la Sainte Vierge avait versé des larmes plusieurs jours durant. Le motif de la Sainte Vierge en pleurs n'est pas sans rappeler la Mater Dolorosa *catholique, perpétuée au long des siècles. L'interprétation roumaine lui confère cependant une sobriété particulière, la version autochtone étant dépouillée du tragique propre à l'époque qui suivit la Renaissance ou de l'afféterie baroque. Le caractère hiératique s'y trouve étouffé sous l'élément « temporel » du chaud regard, méditatif et légèrement nostalgique, de la Vierge. Ce caractère profondément humain, opposé au mysticisme catholique, alla, à un moment donné, jusqu'à déterminer les évêques roumains à interdire l'introduction de ces icônes dans les églises. Il convient donc de ne pas confondre la passion nourrie par les paysans pour cette technique avec la*

Saint Ilie (icône sur verre de Făgăraş)

passion de la religion. Les icônes se heurtaient aux canons de l'Eglise et leurs auteurs se voyaient souvent traiter de « barbouilleurs de saints ». Malgré le désaveu des autorités religieuses, ces peintures sur verre ne laissaient pas d'être recherchées à toutes les foires et dans les coins les plus reculés du pays. La demande augmentant, on finit par créer de véritables manufactures.

Les premiers peintres d'icônes notoires sont ceux du village de Nicula (région de Cluj). Pendant un siècle et demi les œuvres produites à Nicula évoluent selon les lois propres à tout style, allant de l'apogée à la décadence. Les icônes ne portent pas de signature, mais les documents de l'endroit parlent de maîtres tels que Tudor Tocariu, Stefan Belindean, Dionisie Iuga. On a retenu aussi les noms de maîtres qui vécurent à Sebeş-Alba au début du XIXe siècle: Simon Zugravul, Ilie Costea, Aurel Rodean, et ceux de certains artistes du pays de l'Olt: Savu Moga, Matei Ţîmforea, Ion Pop, Petru Tamaş, Ion Linteş. Au cours de cette période la peinture sur verre prend une nouvelle ampleur: les artisans ne sont plus exclusivement recrutés parmi les simples paysans, mais aussi parmi les peintres d'églises. D'où l'influence du style mural sur les dimensions, l'ampleur des compositions (personnages nombreux) ainsi que l'extension des thèmes. Aux scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament viennent s'ajouter des motifs des légendes apocryphes et des éléments empruntés à la vie laïque du village. Notons — et plus particulièrement dans l'art du village de Hăşdate aux alentours de Cluj — l'influence de la gravure sur bois qui, héritière directe de l'imprimerie, introduit dans la technique xylographique le style des enluminures.

En admettant des différences de sujet, de style et de coloris, on pourrait délimiter les zones des écoles de la façon suivante: le Nord (Maramureş et Cluj) préfère les icônes de petites dimensions, avec peu de personnages et une grande économie de couleurs: rouge brique, noir et blanc pour les figures des scènes de la vie de Marie et de Jésus. Du côté de Făgăraş, les icônes sont grandes, la composition est divisée en registres où dominent le bleu foncé, le violet et le rouge. A Laz on emploie presque exclusivement le vert olive, le jaune et le brun. A Săliişte et aux alentours de Sibiu, où le bleu atteint une résonance singulière (à rapprocher du « bleu » de chaux dont on enduit les murs des maisons) auprès du rouge vif, le thème de prédilection est celui de la Cène.

Parmi ces icônes (celles de Nicula sont un modèle de simplicité et de raffinement chromatique) on pourrait établir une hiérarchie des valeurs selon leur ancienneté et selon la personnalité de leurs auteurs. On peut également souligner l'influence réciproque des différentes zones, et, avant tout, l'assimilation créatrice de multiples influences de style (manuscrits, enluminures, peintures murales byzantines, débuts de la Renaissance en Italie). A cet égard, Matei Ţimforea (de Cărţişoara) usa d'un grand nombre de procédés des plus intéressants. D'une part, ses icônes rappellent les enluminures par leur cadre floral blanc, décoratif, enrichi d'un texte abondant; d'autre part, elles s'apparentent à l'iconographie murale spécifique des monastères de Voroneţ et de Suceviţa en accumulant les éléments propres à la tradition roumaine, tels que les scènes du Jugement dernier et du Paradis. Le chromatisme de Ţimforea a la splendeur de l'enluminure et du vitrail et confère à ses icônes une valeur absolument exceptionnelle. Tout le pays de Făgăraş (comprenant Arpaşul de Sus, Cărţişoara, Sîmbăta) possède des exemplaires d'une rare beauté chromatique, ayant un sens particulier de la mesure dans la composition. La typologie des figures, qui n'est pas sans rappeler celle de Nicula, fait songer à une fine calligraphie fondée sur une puissante asymétrie revêtant un aspect naïf semblable à l'art d'un Braque, d'un Picasso ou d'un Matisse. La grande valeur plastique des icônes sur verre s'explique par l'originalité visuelle propre à l'artisan et surtout par son don de fabulation. C'est la raison pour laquelle aucune icône n'en reproduit une autre, eussent-elles toutes deux pour point de départ le même modèle. Le procédé technique favori, inventé lui aussi par un anonyme, consiste en une adaptation de la technique murale dans un sens exactement opposé à celle-ci: on commence par la fin, c'est-à-dire que l'on trace les contours au moyen d'une encre spéciale faite de noir de fumée mélangé à un jaune d'œuf et à de la colle liquide, après quoi on souligne de blanc les plis des vêtements, à la façon des « lumières » dont usaient les Byzantins pour donner du relief aux corps. Cette opération achevée, on peint à l'huile les zones de couleur (visages, arrière-plan, vêtements), et, pour finir, on colle les minces feuillets d'or qui recouvrent d'habitude les auréoles, les détails iconographiques et, parfois, les ornements. La stricte succession des étapes de l'opération assure la discipline du métier ; cette circonstance a sans doute contribué au perfectionnement d'une technique peu répandue — si elle le fut jamais — sur d'autres parties du globe, et qui accuse le caractère roumain de cette école.

Une analyse sommaire des icônes permettra de noter les particularités suivantes: la passion du détail, la composition conçue dans le style Pré-Renaissance ou dans celui des enluminures médiévales, la préférence accordée aux éléments décoratifs, les arabesques florales des marges et des ornements, le dosage rythmique des éléments et des zones de couleur à prédominances et pauses visuelles, l'alternance des valeurs claires et foncées, le style tranchant du dessin voisinant avec des éléments symboliques empruntés aux légendes et ballades locales. Ces différents caractères des icônes nous autorisent à les comparer — dans les limites imposées par la technique du genre à la sérénité des fresques de Giotto, aux enluminures du Bréviaire de Belleville ou encore aux miniatures de Jacquemart, de Hesdin et de Fouquet.

Saints Ion, Vaslie et Grigore (première moitié du XIXe siècle, Făgăraş)

par Radu Bogdan

L'EXPOSITION ANNUELLE D'ART GRAPHIQUE

L'exposition annuelle d'art graphique (1966) s'est ouverte sous le signe d'une entière liberté de fantaisie et d'imagination. Les moyens d'expression ont admirablement servi les fins, les attributs du langage graphique s'étant subordonnés à l'idée sans recourir à la description ou à l'anecdote. Notons ce processus qui est l'une des notes caractéristiques des problèmes actuels des artistes roumains. Ceux-ci, en effet, refusent de se borner à reproduire la réalité qu'ils s'attachent au contraire à convertir en émouvantes valeurs plastiques en la recréant. De là cet appel insistant à l'imagination susceptible de la transposer en suggestions, allusions ou métaphores. Pour Perahim, par exemple, le *Printemps* est le dialogue des deux bicyclettes solitaires qui profilent leurs minces et nerveuses silhouettes sur la douceur des arbres de feutre dressés vers le ciel ; dans cette excursion l'homme brille par son absence ; ce qui est censé de le représenter n'est plus pu'un pur élan vers la nature, la lumière, la fraîcheur, intelligemment traduits par des éléments de choc et de surprise. Mariana Petrașco met sa fantaisie au service de ses enthousiasmes. Chez elle, tout n'est que musicalité chromatique, jeux sonores et rythmés du vert et du blanc, du rouge et du bleu, du blanc et du noir dans cette succession d'images formant un cycle dédié aux *Fêtes du Folklore de printemps;* la vigueur expressionniste des images leur imprime une puissante poésie et une exaltation lyrique qui donnent corps à la plus émouvante des joies. Le monde imaginaire d'Octav Grigorescō est avant tout un univers de la foule, angoissant parfois par le mystère de ses innombrables imbrications, par cette abondance infinie de petits personnages bizarres tissant une toile faite d'événements qui s'entrelacent dans une existence chaotique et troublante. *L'oiseau tombé, Lipscani, Dans le parc, le Soir* sont autant d'émanations fantaisistes; diverses et unitaires, finement suggestives et vaguement concrètes, amples et minutieuses, elles nous offrent leur coloris discrètement teinté de poésie. Un autre registre d'interprétations puise dans le folklore son humour et sa candeur et cette admirable, cette sévère manière de styliser. Ainsi Elena Broniţki nous donne une suite d'images qui s'inspirent des contes et des souvenirs d'enfance du grand conteur roumain du XIXe siècle, Ion Creangă. Ses xylogravures, simples et savoureuses, sont puissamment expressives *(Ion volera la huppe...)*. Un lyrisme délicat et subtil, nuancé de finesse et de raffinement, distingue ces précieux filigranes que sont *Symbole* et *Oiseaux* de Vasile Pintea, ou encore le *Motif de Folklore* de Iosif Teodoresco et le *Couple* de Fred Micoş, où par de suggestifs effets de patine, le peintre évoque l'archaïque parfum de nos anciennes sculptures sur bois. Les encaustiques de Vasile Baboie *(Buffles, La Grotte de Bran, Hiver à Porumbaco)* ont le don de nous toucher sans détour par ces éléments figuratifs limpides et précis qui, eux aussi, empruntent à l'art populaire ses procédés et la concision synthétique de sa vision primitive. Leur vertu essentielle réside en leur force d'évocation lyrique qu'expriment ces ondulations et ces arabesques, le raffinement du coloris, l'éloquence du rythme et, brochée sur le tout, une remarquable sobriété du sentiment. Ce qui domine dans la plupart des œuvres retenant l'attention du public,' c'est le lyrisme. Il lui suffit de trouver des moyens d'expression adéquats pour magnifier les sujets les plus ingrats, tels ces paysages techni-

IULIUS ŞUTEU: Oiseaux et poissons

ques et industriels. Nous en avons la preuve avec la *Voie de la lumière* de *Iulius Şuteu*, à qui nous devons aussi des paysages d'une autre nature, mais non moins admirables; *(Eaux printanières, Oiseaux et Poissons);* avec Corneliu Petresco *(Une raffinerie la nuit)* et Iulia Hălăucesco dont les paysages industriels sont réduits à des sinuosités d'un éclat intense et mat *(Tuyaux noirs, Tuyaux blancs)*.

Ces images accusent parfois un élément cérébral qui, relevant plutôt des vertus ordonnatrices de l'intellect et de la géométrie de l'esprit, confère au lyrisme une puissance singulière et une expression souvent fort retenue encore que saisissable. C'est ce qu'illustrent les dessins à l'encre de Chine de Vincenţiu Grigoresco *(Raffinerie, Fleurs)*, celui de *Florin Niculiu (Reconstitutions)* et, plus encore, ces images que GH. ŞARU rapporta d'un voyage au Mexique *(Végétation tropicale, Idoles d'argile)*.

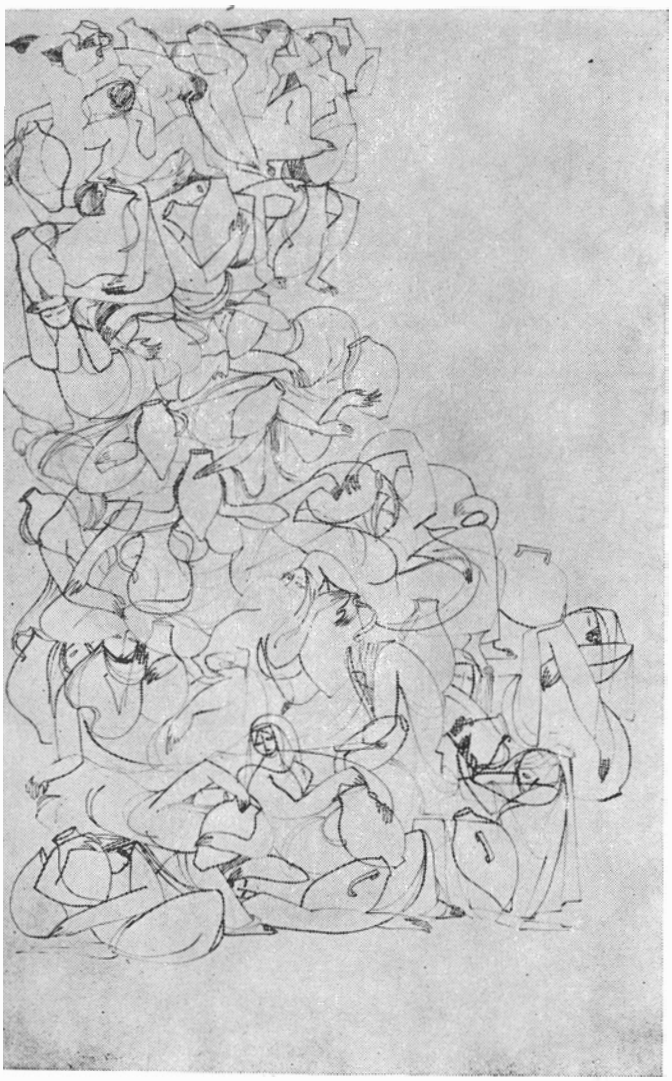
Au point de vue des sujets traités et des techniques employées, l'exposition déploie un large éventail. Dessins, aquarelles, gouaches, lithographie, xylographie, eaux-fortes vont de l'esquisse aux illustrations et de l'affiche à la caricature. La plupart des œuvres exposées font preuve de robustesse de sentiment, de tension créatrice et d'un métier hautement exigeant.

FLORICA CORDESCO

Le public bucarestois a eu l'occasion de voir la dernière exposition de Florica Cordesco que la mort a ravi prématurément vers la fin de 1965. Comme si, avant de dire un suprême adieu à cette terre, elle avait voulu affirmer derechef sa foi en la pureté et la majesté de l'art (qu'elle servit sans défaut tout au long de sa vie), Florica Cordesco nous a offert avec ses dessins — réunis sous le titre générique de « Fruits de la terre » — des images d'uné émouvante transparence, d'une grâce et d'une musicalité dont les vertus dépassent tout ce qu'elle avait créé jusque là.

L'exposition nous permet d'admirer la subtilité avec laquelle l'artiste décantait les valeurs expressives des formes et des lignes, et cette façon suggestive de créer un univers immaculé de songes délicats à partir des espaces blancs du papier. En disant cela nous songeons à plusieurs dessins *(Non sans peine, Une Chanson naîtra, les Lignes de vie)* dont les formes généreuses sont cernées de contours qui parfois les circonscrivent d'un trait lapidaire et net sans les arrêter dans leur élan, leur conférant au contraire une mobilité sensuelle, et qui, ailleurs, les entrecoupent et les superposent pour donner naissance à des rappels et à des associations, fruits d'une imagination puissante. D'autres dessins *(Etreinte, la Clepsydre, le Printemps, Claviers)* traduisent en frémissements linéaires les émotions de la mélodie et de la danse, car, par les effets d'une magie évidente, les formes naissent des formes, les rythmes enlacent les rythmes, de même qu'un mouvement naît d'un autre mouvement ou que chaque son annonce le son suivant dans une succession harmonieuse. On reconnaît là la sûreté d'expression qui atteint à la rigoureuse maîtrise de moyens de transposition graphique de l'émotion.

Il y a, dans ces images de Florica Cordesco, une perpétuelle ondulation des lignes et des formes qui traduit fidèlement l'âme de cette artiste éprise de tout ce qui était vaporeux et léger: chanson discrète, flocon flottant au gré du vent. Ses dessins sont d'infinis hommages offerts à la poésie qui naît du galbe de l'amphore, des sinuosités du luth, comme du travail enthousiaste qui fait porter des fruits à la terre. Un incessant enchaînement de métaphores s'efforce avec succès de métamorphoser la réalité en symboles concrets de ce dépassement de soi auquel Florica Cordesco dédia un hymne pur de toute ostentation et de toute grandiloquence. On n'y sent que l'enchantement d'une âme éprise de toutes les joies de la vie.



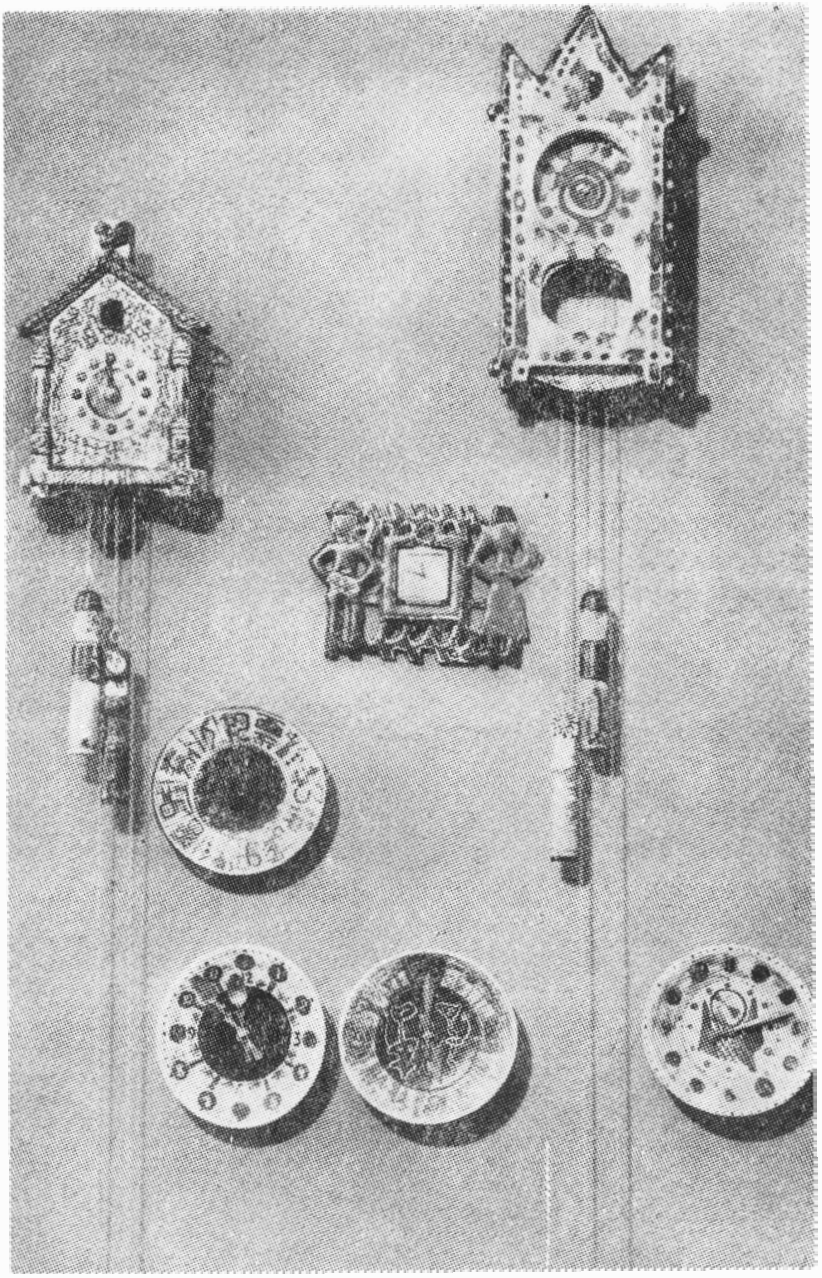
FLORICA CORDESCO: lavis du cycle « Fruits de la terre »

ION MINOIU

L'exposition de terres cuites de Ion Minoïu fut une surprise pour beaucoup de monde. On savait que cet artiste, qui passe encore pour un « jeune », faisait de la peinture. Or, voici que sa première exposition importante — les expositions collectives exceptées — est consacrée à la céramique et fait preuve d'une fructueuse et indéniable fantaisie. Ces débuts dans l'art de la poterie profitent d'expériences picturales et de recherches sans nombre. Il semble que l'artiste, ayant atteint un certain degré de sa science, ait trouvé son plus heureux moyen d'expression dans le domaine de l'art qui tire parti des effets de la matière métamorphosée par la combustion et brillamment émaillée.

Sans dépasser les limites du genre, Ion Minoïu use des procédés techniques classiques: plaques de faïence ornées d'émaux et de verre de couleur, panneaux décoratifs de mosaïque émaillée, pièces de décoration intérieure. Plusieurs de ces œuvres sont subordonnées à des fins pratiques, où plutôt l'utile s'y mêle à l'agréable pour en faire des objets à la fois jolis et commodes. Telles par exemple ces *Coucous* qui remportèrent un franc succès dû à leur charme poétique, à ce lyrisme propre aux émaux et au coloris et pénétré d'une discrète gaieté. Ou encore ces *Miroirs* qui, encadrés de sinueuses baguettes d'émail à l'éclat patiné savamment calculé, enchantent l'œil par les jeux variés de leur entrelacs d'arabesques.

Les panneaux décoratifs, dont plusieurs de grandes proportions, occupent dans l'exposition une place de choix. L'artiste a combiné avec intelligence et sensibilité les éléments figuratifs et non-figuratifs pour créer un grand bouquet de suggestions diverses, avec d'heureuses alternances de coloris à partir d'une matière judicieusement choisie pour ses effets tactiles et visuels permettant des contrastes susceptibles de fouetter et de charmer l'imagination. Des œuvres de cette qualité ont le mérite de créer un décor nouveau, d'arracher le visiteur au joug de l'accoutumance, de le rendre conscient des ressources insoupconnées de la céramique. Simplicité, goût, équilibre sensible des rapports de surface et de coloris, allusions et symboles empruntés à la mythologie et à l'ornementation populaire roumaine possèdent d'incontestables vertus d'émotion. Sans céder aux faciles attraits de l'anecdote, Ion Minoïu a respecté les limites des moyens d'expression plastiques pour conférer à son exposition — pensée et présentée comme un tout — son humour, sa poésie et son charme évocateur.



Horloges à coucou
(faïence et émail colorés)

Une judicieuse préface de Marius Bunesco, 125 reproductions en noir et en couleurs accompagnées d'une liste comprenant les noms des peintres, leurs dates de naissance, les titres et les dimensions des œuvres reproduites forment l'album récemment paru aux Editions « Meridiane », sous le titre *La Galerie Nationale*. L'album ne comprend évidemment pas l'ensemble, infiniment plus riche, des œuvres exposées dans la section la plus vaste du Musée d'Art de la R. S. de Roumanie de Bucarest. Le choix opéré par l'album présente œuvres et artistes dans l'ordre chronologique, ce qui lui permet de respecter aussi celui de la disposition des tableaux dans les salles du musée. Une suggestive vue d'ensemble nous est ainsi offerte de l'art roumain moderne et contemporain.

La première salle de la Galerie Nationale — soit les premières images de l'album — présente les œuvres de N. Polcovnico, N. Livaditti, G. Schiavon ; les tableaux de ces peintres, qui furent portraitistes avant tout, marquent le passage de la peinture roumaine à l'art profane. Les images se poursuivent par une anthologie des œuvres des peintres de la révolution de 1848 — Ion Negulici, Barbu Iscovesco, C. D. Rosenthal — pour s'arrêter, à la génération suivante, à Gh. Tattaresco et Theodor Aman. Une place de choix est dévolue aux pionniers de la peinture roumaine moderne, dont les œuvres confèrent un caractère original à l'école nationale de peinture: Nicolae Grigoresco, Ion Andreesco et Ştefan Luchian. La plupart des tableaux de cette section sont reproduits en couleurs ainsi que ceux de Theodor Pallady, Gheorghe Petraşco, Nicolae Tonitza, Francisc Şirato, Camil Ressu, Jean Steriadi, Iosif Iser, Nicolae Dărăsco et Ştefan Dimitresco. La liste des reproductions de tableaux s'achève par les œuvres de plusieurs artistes qui travaillèrent, tant avant qu'après la seconde guerre mondiale. Au succès de cet album contribue la qualité des reproductions photographiques en diapositives colorés de Radu Braun (pour la peinture) et de Florin Dragu (pour la sculpture). Les reproductions des trois œuvres de Brancusi exposées à la galerie, et celles des œuvres de Dimitrie Paciurea, Oscar Han, Fritz Storck, Ion Irimesco, Ion Jalea sont particulièrement réussies. Cet album rédigé en roumain, français, anglais, allemand et russe est une éloquente invitation adressée à tous les amateurs à mieux connaître les trésors de l'art roumain.

Feuilleter le volume *l'Architecture en Roumanie*, paru aux mêmes éditions sous la signature des architectes Ion Baroi, Mihai Caffé et Anton Moisesco et préfacé par le professeur Gustav Gusti, équivaut à parcourir l'histoire du développement de l'architecture sur le territoire roumain. L'ouvrage est divisé en quatre vastes chapitres. Le premier étudie les traditions de l'architecture roumaine à partir des vestiges de l'antiquité jusqu'aux monuments élevés à la veille de la seconde guerre mondiale, en passant par les monuments de l'art féodal (religieux et profane). Les trois chapitres suivants, consacrés aux réalisations architecturales des deux dernières décennies, analysent notamment trois branches du vaste programme que s'est tracé l'architecture: architecture industrielle, ensembles et bâtiments culturels et sociaux, logements. Les photos (réalisées aux ateliers polygraphiques de la « Casa Scînteii » et à la Section d'art photographique de l'Union des Architectes) ne sont pas de simples documents illustrant une anthologie de l'architecture ; grâce à certaines images (le quartier « Balta Albă » à Bucarest, le Combinat de caoutchouc de Ville Gheorghe Gheorghiu-Dej, la Salle de concerts de la Radio-télévision à Bucarest), nous avons la révélation de plusieurs ensembles architecturaux neufs qui, aujourd'hui, font partie de notre vie quotidienne et dont le passant pressé oublie parfois d'admirer l'élégance des lignes.

Voici ce qu'en dit l'auteur de la préface: « *L'école roumaine d'architecture adhère au rationalisme fonctionnel et constructif capable d'assurer l'unité de la création par l'humanisation poétique du cadre architectural. Aux problèmes posés par l'architecture utilitaire (technique et économique) elle propose les solutions esthétiques, éducatives qui découlent du rôle multiple dévolu à l'architecture dans la société actuelle...* »

MARINA VANCI

Musique

NATIONAL ET UNIVERSEL DANS LA MUSIQUE

par Zeno Vancea
et Ştefan Niculesco

On connaît assez les difficultés auxquelles on se heurte quand on cherche à définir, par une formule complète et synthétique, les notions, si étroitement liées, de musique nationale et de musique universelle. Par art musical national on entend généralement un art qui, possédant un certain fonds d'émotion exprimé par certaines particularités de langage, reflète la sensibilité artistique d'un peuple. Georges Enesco disait que « la musique est un langage reflétant, sans tricherie possible, les qualités psychiques de l'homme et des peuples ». Une œuvre de cet ordre se rapproche apparemment, en tant qu'univers d'émotions, de la musique populaire, et son langage peut être fait de certaines particularités du folklore auquel il appartient. Cependant cet univers d'émotions ainsi que les éléments spécifiques de la musique d'un peuple se modifient d'une époque à l'autre, à la suite des changements survenus dans les conditions sociales, économiques et culturelles. Il suffit à cet égard d'examiner les différentes étapes du développement de la grande musique roumaine au cours des 150 dernières années pour noter l'apparition de certaines différences du fonds émotionnel, du langage, etc. et cela presque d'une génération à l'autre. Les premiers compositeurs roumains eurent le grand mérite de jeter les bases de la grande musique roumaine de caractère européen. Dans leurs premières œuvres déjà ils tendaient à créer un caractère spécifiquement national en unissant les éléments des mélodies populaires à la technique occidentale de la composition (harmonie et formes des classiques viennois, par exemple). Nos devanciers tirèrent toutefois un trop maigre parti de l'abondance des sources populaires qui coulent dans les chansons et les danses villageoises et préférèrent s'inspirer d'un folklore citadin qui se trouvait à leur portée. Celui-ci, d'origine rurale, accuse un caractère nettement autochtone, en dépit du nombre des éléments de style les plus divers (grecs-orientaux, opéras italiens, romances russes, opérettes viennoises, etc.) qu'il a assimilés. « La musique (populaire) roumaine, disait Enesco, a subi de nombreuses influences. Mais, semblables en cela aux organismes robustes qui assimilent des principes étrangers, elle n'a rien perdu de son caractère en faisant des emprunts ».

Citons, parmi les pionniers roumains du XIXe siècle, deux compositeurs Gheorghe Dima et George Stephănesco, qui, avec une réelle maîtrise, surent créer un art d'essence roumaine jusqu'en des œuvres dépourvues d'éléments folkloriques. Saluons au passage l'apport particulièrement précieux de Gavril Musicesco, Mureşianu, G. Kiriac, Tiberiu Brediceanu, qui, les premiers, signalèrent la richesse du folklore rural et la mine d'inspiration que celui-ci représente pour la grande musique.

Définir le caractère national de la musique est une tâche ardue qui se complique encore du fait que l'artiste proprement dit n'est pas contraint d'user d'un langage composé des éléments de la musique populaire pour créer ce caractère. Ce n'est point exclusivement par des particularités issues du caractère spécifique de la musique folklorique que les qualités psychiques d'un peuple se reflètent dans la musique « cultivée ». Bien plus, « l'emploi du folklore — remarqua Georges Enesco — ne suffit pas à garantir l'authenticité du caractère populaire. » En disant cela, le grand compositeur songeait assurément à l'art qui exprime l'âme d'un peuple en créant

un univers d'émotions très proche de l'univers populaire, et qui souligne les caractères nationaux spécifiques lors même que le compositeur n'a pas recours aux éléments de la musique populaire mais qu'il s'exprime, selon Enesco, « au moyen d'un langage présentant les mêmes caractères ». Les particularités nationales des œuvres musicales ne rendent point celles-ci inintelligibles aux autres peuples, à condition que ce caractère spécifique ne se borne pas à un exotisme ethnographique limité quant à ses moyens d'expression et exploité comme une fin en soi. Les musicologues allemands font, à cet égard, une judicieuse distinction entre les œuvres musicales qui sont *bedingt* quant à leur caractère national (c'est-à-dire issues de la sensibilité musicale d'un peuple qu'elles définissent) et les œuvres qui sont *begrenzt* et dont l'écho est impuissant à dépasser les frontières nationales, à s'intégrer à ce que l'on appelle la « musique universelle ».

Si Gœthe pouvait affirmer en 1827 que le temps de la littérature universelle était enfin venu, il est évident qu'il y eut une « musique universelle » dès les XIIIe et XIVe siècles, avant même qu'on n'en eût la notion et dans un espace géographique assez limité. Palestrina et Lassus, à l'époque de la polyphonie vocale, les maîtres de la musique baroque — Bach, Vivaldi, Haendel, Rameau — les classiques viennois — Haydn, Mozart, Beethoven — les grands maîtres de la musique dramatique au XIXe siècle — Verdi, Wagner, Moussorgski — les romantiques, de Chopin à Tchaïkovski, les grands contemporains, enfin — Debussy, Stravinsky, Honegger, Webern, etc. ont enrichi de fabuleux trésors le patrimoine de la musique universelle de nos jours. A l'art de ces compositeurs il est loisible d'appliquer les critères habituels des chefs-d'œuvre de la littérature: la diffusion de leurs ouvrages sera d'autant plus large que l'exécution en sera plus parfaite dans chacun de ses éléments (structure de la composition, invention, maîtrise du style et du langage). A cette différence près — et elle est de taille — que le langage musical est, par excellence, intelligible à des peuples très nombreux sans être assujetti à la traduction d'un idiome dans l'autre. Les ouvrages musicaux usant des caractères nationaux à titre de simples éléments exotiques et pittoresques purement extérieurs et privés de puissantes résonances émotionnelles n'accèderont pas, nous l'avons dit, à l'audience universelle. Les œuvres universelles sont précisément celles dont le contenu, issu de la vie et des aspirations d'un peuple à un moment déterminé de son histoire et de sa culture, exprime des vérités humaines générales.

Cette étude restreinte devant se borner à un succinct passage en revue de l'histoire de la grande musique européenne au cours des 10 derniers siècles, nous ferons remarquer qu'en Europe le processus de développement de la musique eut lieu sous forme d'un permanent échange de cultures différentes. Chaque peuple y ayant contribué par un apport substantiel, il n'en est aucun qui soit en droit de revendiquer le mérite d'avoir créé ou développé, par ses seuls moyens, l'art de la composition. La culture musicale européenne, est, au contraire, le résultat d'un long processus des influences réciproques qu'exercèrent, les unes sur les autres, les différentes cultures de ce continent. Influences qui — notons-le — ne signifièrent jamais nivellement uniforme. Aux époques mêmes où toute l'Europe usait de systèmes, de procédés ou de techniques semblables (système modal ou tonal, écriture polyphonique ou homophone, etc.), les caractères spirituels de chaque nation subsistèrent toujours. C'est ainsi que l'on parle de la clarté et de l'élégance de la musique française, de la monumentale complexité de la musique allemande, du lyrisme chantant de la musique italienne, du caractère passionné et dramatique de la musique des peuples slaves, de la pathétique mélancolie des nations de l'Europe septentrionale, etc. L'élément éthique de la culture de chaque nation survit donc aux influences réciproques exercées par ces cultures, à la transmission des valeurs musicales accumulées d'une époque à l'autre, d'une école à l'autre, et à la large diffusion parmi les peuples de ces valeurs (pensée, systèmes, technique, langage, etc.)

Voilà comment les bases de la polyphonie jetées par l'école de Notre-Dame de Paris aux XIIIe et XIVe siècles servirent de fondements aux compositeurs italiens qui les enrichirent considérablement à l'époque de l'*Ars nova* florentine. Ces formes plus complexes de la polyphonie (auxquelles contribua à nouveau un Français, Guillaume de Machault) furent adoptées par les maîtres franco-flamands. L'école franco-flamande fut le théâtre d'un processus permanent d'influences réciproques et d'un échange des techniques du langage qui n'altérèrent en rien les caractères nationaux se manifestant, d'une part, par la verve étincelante et la facture plutôt homophone des Français — de l'autre par la propension à la sobriété, à la grandeur et à la technique polyphonique et linéaire des Flamands. Par la suite, les compositeurs franco-flamands, devenus maîtres de chapelle à la plupart des cours européennes, répandirent leur technique et leur style partout où ils portèrent leurs pas. La Renaissance les attira en Italie où Willaert et Cipriano da Rore, entre autres, mirent en branle un nouveau mouvement musical couronné par les œuvres de Palestrina et Monteverdi à qui l'école franco-flamande oppose un rival d'égale valeur: Orlando di Lasso. Les œuvres de ces maîtres portent l'empreinte de leur époque, sans rien perdre de leurs caractères individuels et nationaux.

En même temps se développait une musique instrumentale puisant à tout autant de sources que la musique vocale. Aux XVIe et XVIIe siècles, la musique instrumentale connaît une superbe floraison aux caractères nationaux nettement définis en Italie, en France, en Angleterre et en Allemagne où s'étaient accumulés entre-temps les éléments des diverses cultures européennes. J. S. Bach paraît ensuite et procède à une nouvelle et gigantesque synthèse européenne, en groupant les différentes techniques et les divers styles de son époque en un tout organique. Tout en restant Allemand par sa pensée et par l'émotion sous-jacente de sa musique, Bach a su mêler l'élément national à l'élément universel, donner à son art un contenu d'idées et de sentiments profondément humains. et c'est pourquoi sa gloire persistera à travers les siècles.

Il appartiendra au classicisme viennois de réaliser au XVIIIe siècle une nouvelle synthèse fondée, cette fois, sur le style homophone. Tirant parti des résultats obtenus par les écoles de Mannheim, Vienne, Berlin, Hambourg, etc., le classicisme viennois s'assimila aussi certains éléments de la musique italienne et de la musique populaire de l'Europe orientale qui fit ainsi son entrée dans le grand art européen (folklores croate, slovaque, polonais, hongrois etc.) Au XIXe siècle le romantisme accorda, on le sait, une place considérable à l'art popu-

laire — auquel Herder et les rationalistes manifestèrent, dans leurs écrits, un intérêt passionné — ce qui favorisa la naissance des différents courants nationaux. Les romantiques s'engagèrent fermement dans la voie de la musique folklorique, tandis que les écoles nationales adoptaient la technique de l'harmonie et les formes fixées par le langage musical romantique. Les représentants de ces écoles nationales greffèrent ainsi les mélodies populaires de chez eux sur la technique et le langage musical du romantisme, renouvelant essentiellement la mélodie, le rythme, l'harmonie, etc. et apportant ainsi un souffle nouveau dans la musique européenne.

Il convient donc de souligner que même les innovations apportées par un seul peuple n'ont pu l'être que grâce à l'assimilation préalable des valeurs de la culture universelle.

On sait que la musique universelle s'est enrichie sans cesse des apports du folklore. A l'époque de la formation des grandes cultures musicales en Europe, ces emprunts devenaient indispensables, notamment pour enrichir les moyens d'expression des virtualités encore inexploitées de la musique populaire. Dès le XIXe siècle on souligna délibérément les particularités nationales. Chopin est au nombre des premiers compositeurs du XIXe siècle qui surent faire des emprunts conscients au folklore. Ses chefs-d'oeuvre, entrés de nos jours dans le patrimoine universel, n'auraient point vu le jour s'il n'avait assimilé organiquement la culture musicale de son époque. A cet égard, l'oeuvre de Chopin n'est pas le résultat exclusif de la musique spécifiquement polonaise. Doué d'une imagination créatrice exubérante, Chopin choisit en partie pour point de départ la mélodie populaire et son harmonie toute simple pour créer une harmonie nouvelle dont les repércussions essentielles sur les autres facteurs du langage musical influenceront tout le romantisme européen. Ses grandes innovations (notamment de chromatisme intense de l'harmonie) auraient été inconcevables sans l'assimilation et la continuation de la grande tradition européenne (Bach, Mozart, Beethoven). Un autre exemple fort significatif nous est offert par Moussorgski qui contribua largement à développer la pensée musicale européenne par le parti qu'il sut tirer des virtualités de la musique populaire russe. Moussorgski qui connaissait les œuvres de ses contemporains russes a étudié aussi l'art des maîtres de la musique universelle. Debussy nous permet d'illustrer encore mieux ce permanent échange de valeurs entre les cultures de plusieurs peuples. Créateur de l'impressionnisme dans la musique contemporaine, représentant typique de la sensibilité française, Debussy assimila nombre d'éléments du langage et de la technique de Moussorgski, en les adaptant toutefois aux nécessités d'un univers émotionnel absolument différent de celui du grand compositeur russe.

Ces exemples prouvent que des techniques identiques peuvent servir à exprimer les émotions les plus diverses ainsi que la sensibilité d'innombrables nations. L'histoire de la musique est là pour le prouver.

Ce processus permanent d'échanges de valeurs se poursuit au XXe siècle. De grands créateurs, tels Janacek, Stravinski, Enesco, Bartok, représentant les courants folkloriques de notre époque, ont enrichi la grande musique des trésors folkloriques vierges appartenant aux nations de l'Europe orientale. Cet élargissement de l'univers d'émotions grâce aux possibilités multiples de la musique folklorique dont ces musiciens surent tirer parti, n'eût point été réalisable si les compositeurs ne s'étaient fondés également sur l'évolution de la musique européenne depuis le début du siècle et notamment sur les réformes notoires pratiquées par Debussy dans l'harmonie. C'est ainsi que les courants de musique folklorique se nourrirent non seulement de leurs traditions nationales, populaires ou cultivés, mais aussi des chefs-d'œuvre universels, et qu'ils contribuèrent, par leurs innovations, aux progrès de la musique européenne.

Béla Bartok en est un exemple de plus, qui, s'inspirant de Debussy (lui-même influencé par Moussorgski et le folklore oriental) put intégrer à sa musique les éléments de nombreuses créations populaires (hongroise, slovaque, roumaine, bulgare, yougoslave, arabe, etc.) Fondus, modelés, ces éléments s'intègrent dans un style personnel, unitaire, organique, soutenu par une technique de composition moderne.

D'où il ressort qu'il n'est d'art universel qui ne se fonde sur une tradition nationale, pas plus qu'un art national vigoureux ne peut se passer des meilleures traditions de l'art universel.

Pour ce qui est de l'histoire de la musique roumaine, on peut affirmer que c'est Georges Enesco qui, le premier, fondit plusieurs caractères spécifiquement roumains en une œuvre musicale de valeur mondiale. Les sources d'Enesco sont multiples ; on peut néanmoins les grouper en deux grandes traditions : tradition universelle (musique symphonique européenne) et tradition nationale (musique populaire et « cultivée »). Ces traditions, organiquement assimilées par un art susceptible d'exprimer une pensée musicale personnelle et une sensibilité spécifiquement roumaine, s'influencèrent l'une l'autre tout au long de la carrière du compositeur. Au début notamment dans le *Poème roumain* et dans ses *Rhapsodies*, Enesco voit l'interdépendance des éléments universel et national du même œil que ses devanciers. Dans le *Poème* et dans les *Rhapsodies* Enesco fait des emprunts directs au folklore citadin et à celui des musiciens ambulants qu'il harmonise et orchestre pour en faire ce qu'il est convenu d'appeler une « *rhapsodie* ». Toutefois son grand talent et une maîtrise incomparablement plus grande permirent à Enesco de créer, dès ses débuts, à l'encontre de ses devanciers, des valeurs musicales universelles. Dans les œuvres qui suivirent jusqu'à la *IIIe sonate pour violon*, Enesco éprouva le besoin d'exprimer l'émouvante richesse de sa musique par des moyens qui ne pouvaient être ceux de la rhapsodie dont les thèmes étaient directement empruntés au folklore. Car le langage d'Enesco s'abreuvait tout naturellement aussi aux sources de la culture musicale européenne de son époque, que son esprit créateur fondait et remodelait dans le creuset de sa propre personnalité. Son écriture révéla donc, au cours de cette période, certains aspects très proches de la musique populaire sans toutefois recourir au folklore. Malgré les éléments de style que ses œuvres avaient en commun avec la musique européenne de cette époque, le caractère de ses compositions se distinguait si nettement de celui de la musique cultivée des autres peuples que, de l'aveu même d'Enesco, les critiques étrangers y ont toujours reconnu le fonds roumain.

La IIIe sonate pour violon (1926) marque le début d'un nouveau style dans l'œuvre de Georges Enesco, aboutissement d'un long et conscient processus d'assimilation de la substance populaire. Voici ce qu'en disait

le compositeur: « Avant d'écrire ma sonate « dans le caractère populaire roumain » (tous les thèmes le sont), j'attendis que s'effectue en moi la fusion du langage folklorique roumain, qui est essentiellement celui de la rhapsodie, et de ma nature de symphoniste né. Il me fallut une longue période d'assimilation organique avant d'arriver à pouvoir concilier, aussi harmonieusement que possible, ces deux genres aparemment incompatibles. » Ce processus d'assimilation de la substance populaire roumaine achevé, sa transfiguration personnelle varie d'intensité d'une œuvre à l'autre pour atteindre son apogée vers la fin de la carrière d'Enesco. Ainsi la *Suite Villageoise*, *Impressions d'enfance* et l'*Ouverture de concert* se rapprochent davantage du langage populaire (en quelque sorte imposé par les idées de cette musique à programme) que des œuvres telles que le grand drame musical *Oedipe*, *Vox maris*, le *2e Quatuor pour instruments à cordes*, la *Symphonie pour orchestre de chambre*, etc. où la substance populaire est soumise à un intense processus de sublimation.

Pour ce qui est de l'histoire de la musique contemporaine, on sait que le développement de cette musique ne s'est pas limité aux innovations apportées par les écoles folkloriques. Notre siècle vit naître simultanément l'impressionnisme, le néo-classicisme, l'expressionnisme, etc. ; chacun de ces courants exprime les idées et les sentiments issus des conditions sociales et historiques de notre époque. Entre ces différents courants artistiques et les écoles folkloriques contemporaines existe une interdépendance continue, a lieu un incessant échange d'éléments de langage et de technique.

De nos jours, l'essor de la musique se poursuit. De nouveaux courants, des moyens d'expression inédits ont surgi. La musique sérielle dodécaphonique en est un des exemples les plus discutés. Elle est issue de la nécessité d'organiser certains phénomènes sonores nouveaux, nés du processus de dissolution de la tonalité amorcé dans le *Tristan et Iseut* de Wagner. On voit parfois dans le dodécaphonisme une technique qui risque d'uniformiser, d'annuler les caractères individuels et nationaux. S'il est vrai que chez certains compositeurs médiocres l'emploi de la technique dodécaphonique (comme d'ailleurs de tout autre technique) se réduit à la reproduction mécanique de procédés dépourvus d'inspiration véritable, il nous est aisé aujourd'hui, 40 ans après la naissance de ce courant, d'établir des différences nettes entre les personnalités marquantes qui ont adopté le dodécaphonisme, et de parler, ici aussi, de caractères nationaux, très distincts. Ainsi le penchant inné pour la mélodie expressive de caractère vocal propre aux Italiens se retrouve chez Petrassi, Dallapiccola, Berio ou Nono; certains combinent la technique sérielle avec des éléments empruntés à l'antique chant grégorien ou avec la musique populaire. Chez Pierre Boulez se manifeste une sensibilité bien française, tandis que les œuvres de Karlheinz Stockhausen révèlent des traits typiquement allemands.

Il existe actuellement plusieurs courants encore plus récents, tel celui dont l'intérêt s'attache avant tout à la recherche de nouveaux timbres; ou encore la musique concrète, la musique électronique, etc. Ces tentatives qui se proposent d'enrichir la musique de nouveaux moyens d'expression révèlent, elles aussi, de notables différences de la sensibilité individuelle et de la sensibilité nationale. A l'instar des autres styles nés au cours de l'histoire, ces écoles récentes ont produit des œuvres ratées autour desquels leurs auteurs, profitant de la confusion entourant encore les critères esthétiques auxquels sont soumis les nouveaux moyens d'expression, essaient de faire une énorme publicité. Cela n'empêche que de grands compositeurs ont su tirer un fructueux parti de recherches semblables quand ils les mettaient au service d'un authentique message humain.

Revenons à l'évolution de la musique roumaine. Dans l'entre-deux-guerres, les compositeurs roumains eurent pour mission historique de créer une musique cultivée à l'échelon européen, fondé sur un large emploi du folklore. A l'issue de la dernière guerre, le développement de la musique roumaine a été en partie assuré par des compositeurs déjà parvenus à la notoriété (Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Paul Constantinesco, Mihaïl Andrico, Ion Dumitresco, Sigismund Toduţă, etc.) auxquels se joignèrent ceux de la génération montante (Dumitru Bughici, Pascal Bentoïu, Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Wilhelm Berger, Dumitru Capoïanu, Aurel Stroe, Doru Popovici, Liviu Glodeanu, etc.) De même que les compositeurs de la génération précédente assimilèrent la technique universelle de leur époque ainsi que les nouveaux moyens d'expression qu'ils adaptèrent aux nécessités issues des traditions roumaines, de même les compositeurs actuels éprouvent le besoin de connaître les moyens d'expression contemporains qui leur permettront d'exprimer, sous une forme nouvelle, une sensibilité modifiée déterminée par les impulsions de la vie contemporaine. Il s'agit là d'un phénomène naturel, historiquement déterminé, qui, au point de vue strictement musical, constitue à la fois un critère de style et un critère de valeur.

L'emploi et la nouveauté des moyens d'expression contemporains sont évidemment en fonction du talent et des conceptions artistiques du compositeur. Il arrive parfois que l'on mesure la valeur d'une composition à la nouveauté des moyens mis en œuvre; mais de même que nouveauté n'est pas toujours synonyme de qualité, de même on ne saurait accorder la préférence aux techniques anciennes uniquement parce que l'oreille s'est familiarisée depuis longtemps avec leurs formes. Gardons-nous de faire des fétiches des moyens d'expression. S'attacher exclusivement à la tradition en répudiant toute nouveauté ou, au contraire, ne juger la valeur d'une œuvre qu'à la seule nouveauté de ses moyens d'expression constituerait évidemment une erreur.

L'emploi des moyens d'expression actuels n'exige jamais l'abandon des traditions nationales ou celui des sources d'inspiration populaire. Dans la plupart des symphonies, dans la musique de chambre ou autre, composée récemment en Roumanie, on décèle, la présence de l'élément folklorique et national, lors même qu'un intense processus de transfiguration le rend insaisissable à première vue. Les compositeurs roumains, qui manifestent une évidente diversité de style, fondent leurs œuvres à la fois sur la tradition nationale et sur les valeurs de la culture universelle. De nos jours, la circulation croissante des valeurs culturelles permet aux nations de se mieux connaître. Les échanges entre les différentes cultures nationales sont non seulement inévitables, mais jusqu'à un certain point nécessaires. Leur choix néanmoins ne doit être dicté ni par la mode, ni par le désir

de l'originalité à tout prix, mais par la nécessité de trouver les moyens d'expression répondant le mieux à la sensibilité contemporaine.

On ne saurait évidemment à l'heure actuelle identifier la culture universelle exclusivement à la culture européenne. L'absolutisme européen est dépassé. La musique actuelle est devenue fort accueillante aux éléments extra-européens: jazz afro-américain, rythmes hindous, sonorités et rythmes multiformes du gamelang javanais, instruments de percussion exotiques d'origine africaine, etc. Pour peu que la culture musicale européenne, développée au long des siècles et riche des merveilleuses conquêtes issues de la culture de notre continent (harmonie, polyphonie, complexité architecturale des formes symphoniques, etc.), continue d'assimiler organiquement les éléments musicaux appartenant à d'autres continents, sans, pour autant, altérer son véritable caractère ou renoncer à ses propres conquêtes, nous ne manquerons pas d'assister à un admirable épanouissement du caractère universel de la musique. Les nations de tous les continents, qui, aujourd'hui, contribuent au développement culturel de l'humanité, continueront d'offrir un apport substantiel dont l'histoire de la musique devra tenir compte.

LA MUSIQUE ROUMAINE DANS LA PRESSE ÉTRANGÈRE

Après le succès obtenu en 1963 par Anatol Vieru qui se vit décerner le prix de la « Reine Marie-José » pour son concerto de violoncelle, les premiers prix du concours international « Prince Rainier de Monaco » (1964) et de celui de Liège (1965) allèrent respectivement à la *Sonate pour alto solo* et au *Quatuor no IV* de Wilhelm Berger, confirmant ainsi la valeur européenne de ce compositeur. Plus récemment, le prix « Lili Boulanger» décerné à Boston à Alexandru Hrisanide pour ses *Volumes* (violoncelle et piano) et sa *Sonate pour clarinette et piano* permit à ce jeune compositeur de suivre les cours d'été du Conservatoire Américain de Fontainebleau où il eut pour maîtres Nadia Boulanger et Arthur Rubinstein.

Si, par leur caractère d'émulation et l'analyse objective et compétente des œuvres, les concours de composition sont destinés à établir des valeurs sûres, les festivals internationaux de musique opèrent selon d'autres critères: franche confrontation des conceptions de composition les plus diverses, devant un public varié et des musiciens venus du monde entier, ayant chacun un avis critique différent. A cet égard, l'article de U. Dibelius paru dans « Die Welt » (n° 240/15.X. 1965) et intitulé « Echo par-delà les frontières », se fait l'écho de la participation de plusieurs compositeurs roumains à « L'Automne de Varsovie » 1965. La valeur des œuvres présentées *(Arcades* d'Aurel Stroe, *Symphonie pour 15 solistes* de Ştefan Nicolesco, *la Colonne infinie* de Tiberiu Olah) — « première apparition, surprenante et officielle, de la musique roumaine à Varsovie » détermine l'auteur de l'article à leur accorder une substantielle analyse concluant à leur authenticité car « les trois œuvres sont loin de présenter la moindre uniformité qui nous permette de les soupçonner de sacrifier à quelque mode ».

Si la valeur ou la structure de certaines œuvres roumaines jouées à l'étranger peut susciter des appréciations diverses, la plupart des chroniqueurs sont d'accord pour reconnaître à l'école roumaine le mérite d'un apport spécifique. Ainsi, la revue tchèque « Hudebni Rozhledy » (n° 9/1965) publie sous le titre « la Musique roumaine » un article de Jindrich Feld où celui-ci consigne l'impression que firent sur lui plusieurs ouvrages exécutés dans un cénacle consacré à la musique roumaine *(Résonances de Bacovia pour flûte* d'Anatol Vieru, *Sonate pour flûte et piano* de Cornel Ţăranu, *le Quatuor n° 5* de W. Berger, *la IIIe Sonate pour piano* de Tudor Ciortea et la *Sonate pour violon solo* d'Alfred Mendelsohn) ; il remarque que l'allure contemporaine de ces œuvres n'altère en rien leur caractère national. Les moyens sonores qui, depuis peu, sollicitent si fort l'attention des compositeurs, sont soumis à la logique de l'œuvre au lieu d'être employés à produire des effets gratuits. Ainsi, les sonorités colorées de *la Sonate pour flûte et piano* de Cornel Ţăranu sont doublées de « contrastes dynamiques expressifs, d'un rythme vif que la structure moderne oppose à toute convention... »

« Pour ce qui est de la nouvelle sonorité, la musique nouvelle a fortement excité la fantaisie créatrice. Il nous plaît de constater que les compositeurs roumains ne se laissent pas prendre à ces douteuses séductions » écrit Ilya Hurnic dans la même revue, soulignant les solutions personnelles que plusieurs compositeurs roumains apportent à ces problèmes: l'heureuse orchestration de Dumitru Capoianu *(Divertissement pour instruments à cordes et 2 clarinettes)*, le large emploi du piano — du cantabile aux effets de percussion — dans le *Concerto pour piano* de Liviu Glodeanu, le pittoresque chromatisme des *Arcades* d'Aurel Stroe, la finesse de dessin des *Séquences* de Cornel Ţăranu. « Ces compositeurs, note plus bas le chroniqueur (auxquels il convient d'ajouter Anatol Vieru, habile à établir l'équilibre des éléments objectifs et subjectifs, le néo-romantique Doru Popovici et, « à l'autre pôle », Ştefan Niculesco), appliquent les procédés du dodécaphonisme et de la musique sérielle... Contrairement à ce qui se passe dans d'autres écoles, pas trace, ici, de construction froidement cérébrale; partout vibre la puissante émotion de la vie. » Avis partagé par Roman Vlad qui, dans la revue italienne « Fiera letteraria », remarque les diverses tendances de la musique roumaine après la disparition d'Enesco: celles de Zeno Vancea, Ovidiu Varga, «soucieux d'assimiler les expériences de l'Europe Centrale à travers Bartok », Ludovic Feldman qui cultive un dodécaphonisme classique, Doru Popovici, dont l'œuvre est parallèle à celle de Luigi Dallapiccola, « Ştefan Nicolesco, Mircea Istrate, Tiberiu Olah, Gheorghe Costinesco, Cornel Ţăranu et d'autres jeunes qui reflètent les tendances les plus typiques de l'avant-garde musicale occidentale *dont ils adoptent les seules qualités et non pas les vices* » (souligné par nous).

Le refus de se laisser asservir par un système, ainsi que l'emploi varié et créateur de ces techniques aboutit à des résultats originaux: le *Concerto pour orchestre* de Doru Popovici (présenté aux compositeurs allemands par l'auteur au cours d'une audition de musique roumaine à Berlin) fit valoir sa riche sonorité, pleine de tension. A la surprise des auditeurs — est-il dit dans l'article « Entretien d'un hôte roumain avec les jeunes compositeurs allemands » paru dans *Musik und Gesellschaft* (n° 2/1965) — Doru Popovici leur révéla que l'unité de son ouvrage était obtenue par les moyens du dodécaphonisme.

Quaut au *Concerto pour flûte* d'Anatole Vieru, il se trouve, en dépit des moyens « traditionnels et tonals », mis en œuvre, inclus dans les programmes de musique moderne de la Radiodiffusion anglaise (« L'Orchestre contemporain »). Dans son article « Broadcasting », paru dans « The Musical Times » en février 1965, Peter Y Pirie loue cette musique « absolument insolite et fascinante... ainsi que la fascinante texture sonore de l'orchestre». *Fascinant* est le mot qui revient aussi avec insistance, (dans l'article précédemment cité « Entretien d'un hôte roumain... », on l'appliquait aux images sonores des *Arcades* d'A. Stroe ; dans le Daily Telegraph du 14. IX. 1964, Colin Mason qualifie de « fascinante » la *Sonate pour clarinette solo* de Tiberiu Olah, que Roman Vlad et Piero Dallamano proclament l'une des meilleures du monde dans « Paese Sera »). Des analyses et des avis judicieux nous permettent d'affirmer que le critique Ilya Hurnik définit clairement l'aspect organique des influences populaires ainsi que la possibilité d'une synthèse originale et supérieure lorsqu'il écrit: « La chanson populaire roumaine qui vibre dans le subconscient de ces jeunes compositeurs répond, — par son rythme hybride, sa tonalité improvisée, asymétrique et libre, — à la structure de la nouvelle musique... Ces compositeurs sont aussi modernes que traditionalistes... »

Outre les traditions populaires, il existe la grande tradition de la musique symphonique roumaine. Unanimement appréciée, l'œuvre d'Enesco s'impose par sa perfection. Sa complexité ouvre des voies innombrables. Voici ce qu'en dit N. Slonimsky dans son article « La Composition moderne en Roumanie » paru à New York le 1er janvier 1965 dans « The Musical Quarterly »: « Ce Roumain nationaliste qui fut aussi un Parisien cosmopolite, un romantique traditionaliste doublé d'un expérimentateur moderne, invite les compositeurs de la nouvelle école à suivre sa tradition, soit par une musique typiquement romantique, soit par des œuvres puissamment nationales, ou même sérielles. » Colin Mason, du Daily Telegraph, voit dans les *Symphonies pour 15 solistes* de Ştefan Nicolesco la synthèse du pointillisme expérimental et du contrepoint d'Enesco.

Pour édifiants et stimulants que soient ces éloges, ils ne sont, certes, point des « certificats » susceptibles de résoudre tous les problèmes de la musique roumaine contemporaine. S'ils confirment les succès obtenus, ils prouvent aussi le don qu'a la musique roumaine de susciter des discussions et de s'imposer au cours des confrontations. C'est là, comme le dit Roman Vlad, une des conséquences de son potentiel.

MIRIAM MARBÉ

UN GUIDE PRÉCIEUX

La musique en Roumanie après le 23 août 1944 *(Editions* Musicales) *est le titre d'un ouvrage de P. Brâncuş et N. Călinoiu. Ce volume de plus de 350 pages, richement illustré, passe en revue les figures les plus notoires de la musique roumaine. Une place de choix y est dévolue aux créateurs de musique symphonique, de Mihail Jora, Marţian Negrea, Paul Constantinesco, Mihail Andrico, Ion Dumitresco, Gheorghe Dumitresco, Alfred Mendelsohn, aux compositeurs plus jeunes: Tiberiu Olah, Anatol Vieru, Wilhelm Berger, Aurel Stroe, Theodor Grigoriu, Pascal Bentoiu, Doru Popovici, Ştefan Nicolesco, etc. Des exemples concrets illustrent la carrière parcourue par ces compositeurs ainsi que la part qu'ils prirent au développement de la symphonie, du concerto instrumetanl, des grandes formes vocales et symphoniques — oratorio, cantate — , de la musique de chambre, et de la musique pour chœurs. Cet ouvrage ne se borne pas à un dénombrement statistique et documentaire. Les auteurs y analysent l'influence du riche folklore roumain sur la structure mélodique et rythmique, l'emploi des modes, le coloris instrumental des œuvres symphoniques et des compositions de musique de chambre parues au cours des deux dernières décennies. Ils y formulent aussi des remarques intéressantes sur la musique de scène et d'accompagnement pour films. Ils analysent brièvement l'activité créatrice des spécialistes des mélodies populaires: Tiberiu Brediceano, Sabin Drăgoi, Mihail Jora. Un chapitre entier est consacré à l'intéressante variété de styles qui distingue plusieurs compositions de musique de chambre, ainsi qu'à la complexité des éléments modaux sur lesquels se fonde, sur ce terrain comme sur les autres, la grande musique roumaine. Un certain nombre de considérations illustrent des œuvres musicales dramatiques telles que* le Prince Ion le Terrible, *la* Jeune Fille aux Oeillets *et* la Révolte *de Gheorghe Dumitresco, la Lignée des Şoimăresco de Tudor Jarda,* les Roses de Doftana *de Norbert Petri, et les opérettes* Lysistrata *et* Laissez-moi chanter *de Gherase Dendrino. Plusieurs chapitres de l'ouvrage sont consacrés aux interprètes de musique symphonique (chefs d'orchestre et solistes) ainsi qu'aux disques « Electrecord » et aux partitions parues. L'ouvrage s'achève par un index minutieux des compositeurs et musicologues roumains contemporains (auteurs, œuvres, dates de parution).*

Pour tout ce qu'il apporte de neuf à la connaissance de la musique romaine d'après le 23 août 1944, cet ouvrage s'est vu décerner le prix de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

J. V. PANDELESCO

ÉCHOS

Cette année, au Concours international de Chant de Belgique, Marina Krilovici, jeune soprano roumain, a obtenu le Premier Prix (Médaille d'or du gouvernement belge), ainsi que le Prix du Syndicat d'initiative. Au même concours, le Prix de la Ville de Bruxelles a été décerné au baryton Dan Iordăchesco.

L'art roumain a été représenté au traditionnel Festival du « Printemps à Prague » de 1966 par le ténor Ion Buzea et par la Chorale « Madrigal », dirigée par Marin Constantin.

Le mezzo-soprano Zenaïda Pally a paru, à l'Opéra de Leningrad, dans « Le Trouvère » de Verdi. A Kiev, elle a interprété le rôle de « Carmen » (Bizet) et d'« Aïda » (Verdi). Traian Popesco, basse, Lucia Stănesco soprano, Varujan Cozîghian, violoniste, et Ladislau Konya, baryton, ont également entrepris des tournées en U.R.S.S.

Le baryton roumain Vasile Martinoiu a obtenu le second prix au Concours International de chant « Maria Canals » (Espagne).

ÉCHOS

L'orchestre symphonique estudiantin « Collegium Musicum » de Bonn a entrepris une tournée en Roumanie, donnant des concerts à Bucarest et à Jassy.

Au cours d'un concert donné par l'Orchestre de la « Suisse Romande », dirigé par Jean-Marie Auberson, le pianiste roumain Valentin Gheorghiu a interprété à Genève la Rhapsodie pour piano et orchestre de Rachmaninov sur un thème de Paganini.

La formation de jazz classique « Woody Herman» et le groupe vocal-instrumental « Phœnix Singers » des USA ont donné des concerts à Bucarest, Constantza, Ploieşti et Cîmpina.

Le chef d'orchestre roumain Henry Selbing a dirigé deux concerts au pupitre de l'Orchestre symphonique de Gotha (R. D. Allemande). Par ailleurs, le pianiste Corneliu Gheorghiu a donné une série de concerts et de récitals en République Fédérale Allemande.

ÉCHOS

Le soprano bulgare Katya Popova a interprété les premiers rôles de *La Traviata* de Verdi et de *Faust* de Gounod au Théâtre d'Opéra et de Ballet de Bucarest, ainsi qu'à l'Opéra d'Etat de Timişoara.

Le baryton David Ohanessian a été le soliste d'un concert de l'Orchestre symphonique de Dijon, et le ténor Ludovic Spiess a tenu la partie solo de la symphonie « Faust » de Liszt, au cours d'un concert donné par l'Orchestre de la Radiodiffusion-Télévision Française.

Au Concours International d'instruments à vent, qui a eu lieu à Birmingham (Grande-Bretagne), Aurelian Octav Popa a reçu le Ier Prix de Clarinette et le IIe Prix général, tandis que Paul Stoian s'est vu décerner le IIe Prix de Cor anglais.

NOUVELLES DE L'ÉDITION

Mentionnons parmi les livres parus au cours du dernier trimestre:

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

G. ALEXICI: *Texte din literatura poporană română* (Morceaux choisis de littérature populaire roumaine), Tome II (inédit), introduction, notes et glossaire de Ion Muşlea. OVIDIU PAPADIMA: *Cezar Boliac*. VASILE SCURTU: *Termenii de înrudire în limba română* (les Termes de parenté dans la langue roumaine). VIRGIL VĂTĂŞIANU: *Arhitectura şi sculptura romanică în Panonia medievală* (l'Architecture et la sculpture romanes dans la Panonie médiévale).

ÉDITIONS LITTÉRAIRES

Poésie: *Poezii populare ale românilor* (Poésies populaires roumaines), recueillies et notées par Vasile Alecsandri (illustrations de A. Demian), édition revue et préfacée par Gh. Vrabie. EUGENIU SPERANŢIA: *Poezii* (Poèmes) (préface de Perpessicius). TUDOR ARGHEZI: *Ritmuri* (Rythmes) — GHEORGHE CHIVU: *Zumbe*. ION CRÎNGULEANU: *Minus durerea* (Moins la douleur). VICTOR FELEA: *Revers citadin* (Revers citadin). Mentionnons également *Miorița*, poème dramatique de VALERIA ANANIA. Prose: AL. SIMION: *Accident banal* (Un accident banal). Critique, études: LIDIA BOTE: *Simbolismul românesc* (le Symbolisme roumain). V. BRĂDĂŢEANU: *Drama istorică naţională* (le drame historique national — Période classique). PAUL CORNEA: *De la Alexandrescu la Eminescu* (D'Alexandresco à Eminesco), études de littérature moderne. CONSTANTIN CIOPRAGA: *G. Topîrceanu*. IOAN MASSOF: *Teatrul românesc* (le théâtre roumain — tome II — 1890—1916). GEORGE MUNTEANU: *Atitudini* (Attitudes). Dans la collection « Luceafărul », qui publie le premier volume des auteurs débutants: *Versuri* (Poèmes) de MARIANA COSTESCO (preface de George Ivaşco), *Zeu printre blocuri* (Un Dieu parmi des immeubles) de PETRU POPESCO (préface de Paul Georgesco), *Rochia cu anemone* (la Robe aux anémones), nouvelles et récits de CONSTANTIN MATEESCO (préface de Ion Lăncrănjan),

Vient de paraître dans la collection « la Bibliothèque pour tous /: EUGEN BARBU: *Groapa* (la Fosse) (préface de Liviu Călin). PETRE ISPIRESCO: *Zîna zînelor* (la Fée des Fées), édité par Radu Albala. I. PELTZ: *Calea Văcăreşti* (préface de Virgil Ardeleanu). MARIN PREDA: *Întîlnirea din pămînturi* (Rencontre au cœur de la Terre). *Desfăşurarea* (Dans un village) (préface et notes biographiques de Mihai Gafiţa). ZAHARIA STANCO: *Pădurea nebună* (la Forêt folle), 3e édition, préface de S. Damian. GEORGES DUHAMEL: *Viaţa şi aventurile lui Salavin* (la Vie et les aventures de Salavin) traduit par Iulia Soare, préface et tableau chronologique de Toma Pavel. H. G. WELLS: *Omul invizibil* (l'Homme invisible). *Primii oameni în lună* (les Premiers hommes sur la Lune) (traduit par Mihu Dragomir, C. Vonghizas, A. Ralian, C. Clarus. Préface de Ion Hobana).

ÉDITIONS DE LA JEUNESSE

Poésie: FLORENŢA ALBU: *Fata morgana*. ION BRAD: *Cele patru anotimpuri* (les Quatre saisons). GEORGE DAN: *Corabia cu cincizeci de catarge* (le Navire aux cinquante mâts). EUGEN JEBELEANU: *Surîsul Hiroşimei* (le Sourire d'Hiroshima), 2e éd. Prose: I. L.Caragiale: *Nuvele şi povestiri* (Nouvelles et récits), 2e éd. (Mise au point du texte: Al. Rosetti, Şerban Cioculescu et Liviu Călin. Préface de V. Mândra). VICTOR EFTIMIU: *Omul de piatră* (l'Homme de pierre). SERGIU FĂRCĂŞAN: *O iubire din anul 41042* (Un amour de l'an 41042), 2e éd. PROFIRA SADOVEANU: *Ostrovul zimbrului* (l'Ile de l'Aurochs), l'enfance et l'adolescence de Mihaïl Sadoveanu, 2e éd. Etudes, critique, monographies: GEORGE BALAN: *Eu, Richard Wagner* (Moi, Richard Wagner) (dans la collection « Hommes illustres »). ION HOBANA: *Viitorul a început ieri* (l'Avenir commençait hier). Textes de science-fiction française. Dans la collection « la Bibliothèque de l'écolier » viennent de paraître: G. CĂLINESCO: *Studii şi cercetări de istorie literară* (Etudes et recherches d'histoire littéraire) (préface et notes d'Al. Piru). MIHAIL SADOVEANU: *Baltagul* (le Hâchereau) (préface et notes de Cornel Regman). *Basme populare* (Contes populaires), édités et préfacés par C. Bărbulesco. *Doine şi balade* (Complaintes et Ballades). Anthologie préfacée par V. ADĂSCĂLIŢEI. Dans la collection « Notre Patrie »: *Farmecul adîncurilor* (le Charme des profondeurs) de DAN COMAN; *Escale spre noi înşine* (Escales sur la voie qui mène à nous-mêmes) de ILIE PURCARU. Dans la collection «les Audacieux » un nouveau titre: *Steaua de mare* (l'Étoile de mer) de RADU THEODORU, ainsi que deux traductions: *Casa cu plopi* (la Maison aux peupliers) d'E. GORBOV (traduit par Marcel Gafton et Andrei Ivanovski) et *Moara mută* (le Moulin muet) de MENELAOS LUDEMIS (traduit par Dorina Anton-Talazu).

ÉDITIONS DE LITTÉRATURE UNIVERSELLE

Etudes: ROMUL MUNTEANU: *Bertolt Brecht*. MARIANA ŞORA: *Heinrich Mann*. TUDOR VIANU: *Postume* (Oeuvres posthumes) (préface de Ion Ianoşi). Parmi les traductions d'ouvrages appartenant à la littérature universelle, mentionnons: RAFAEL ALBERTI: *Crîngul pierdut* (le Bocage perdut) (traduit par Paul Anghel et Dumitru Alister. Notes d'Andrei Ionesco). S. ANTONOV: *O singură noapte* (Une seule nuit) (traduit par Ştefana Velisar Teodoreanu, et autres) V. AXIONOV: *Bilet spre stele* (Un billet pour les étoiles) (traduit par Haralamb Zincă). LILLO BALDOMORO: *Nuvele* (Nouvelles) (traduites par Ioana Pătraşco-Gavrilesco et S. Antoniu. Préface de Darie Novăceanu). WILLI BREDEL: *Nepoţii* (les Petits-fils) (traduit par Mariana Şora). CERVANTES: *Don Quijote de la Mancha* (Don Quichotte de la Manche), édition bibliophile (traduit par Ion Frunzetti et Edgar Papu. Avant-propos de Maria Teresa Léon, postface de Ovidiu Drimba). Mme de LAFAYETTE: *Principesa de Clèves* (la Princesse de Clèves) (traduit par Demostene Botez. Préface d'Elena Vianu). LUIGI PIRANDELLO: *Şalul negru* (le Châle noir) (traduction et avant-propos d'Alexandru Balaci). EDUARD VILDE: *Războiul din Mahtra* (la Guerre de Mahtra) (traduit par C. Toria et D. Vacariuc). La collection « Meridiane vient de publier: HEINRICH BÖLL: *Partida de biliard de la ora 9 1/2* (la Partie de billard à 9 h. 1/2) traduit et préfacé par Mihaï Isbăşesco). LISANDRO OTERO: *Situaţia* (la Situation) (traduit par Marin Soresco et Al. Samharadze. Avant-propos de Nestor Ignat). GEORGES SIMENON: *Inelele de la Bicêtre*) les Anneaux de Bicêtre) (traduit par Raul Joil, préface de Silvian Iosifesco).

ÉDITIONS SCIENTIFIQUES

LUCIAN BLAGA: *Gîndirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea* (la Pensée roumaine en Transylvanie au XVIIIe siècle) (édition revue par George Ivaşco). TITU GEORGESCO: *Nicolae Iorga împotriva hitlerismului* (Un adversaire du nazisme: Nicolae Iorga), préface de M. Berzea. CONSTANTIN C. GIURESCO: *Viaţa şi opera lui Cuza Vodă* (la Vie et l'œuvre du Prince Couza). PAUL PRUTEANU: *Iacob Cihac*. MIRCEA SECHE: *Schiţă de istorie a lexicografiei române* (Esquisse d'une histoire de la lexicographie roumaine). ALBERT DUCROCQ: *Romanul materiei* (le Roman de la matière) (traduit par Mihai Mazaneţ).

ÉDITIONS POLITIQUES

Documente din istoira mişcării muncitoreşti din România 1916—1921 (Documents sur l'histoire du mouvement ouvrier en Roumanie, 1916—1921). V. CHERESTEŞIU: *Adunarea naţională de la Blaj* (l'Assemblée nationale de Blaj). Débuts de programme de la révolution de 1848 en Transylvanie. I. COJOCARU, Z. ORNEA: *Falansterul de la Scăeni* (le Phalanstère de Scăieni). Mentionnons également, dans la « Bibliothèque de philosophie et de sociologie », *Problematica omului* (les Problèmes de l'homme) de C. I. GULIAN.

ÉDITIONS MILITAIRES

NICOLAE TĂUTU: *Omagiu anilor de aur* (Hommage à l'âge d'or) (vers.). LIVIU REBREANU: *Pădurea spînzuraţilor* (la Forêt des pendus) (roman). Dans la collection « le Livre du soldat » vient de paraître un volume de poésies de VICTOR TULBURE: *Soarele patriei* (le Soleil de la patrie).

ÉDITIONS «MERIDIANE»

ION CANTACUZINO: *Momente din trecutul filmului românesc* (Rétrospective du film roumain). ANA MARIA NARTI: *Serghei Einstein* (dans la « Bibliothèque du cinéphile »). Citons aussi l'album d'art *Nicolae Dărăsco* de VASILE DRĂGUŢ, ainsi que les plaquettes: *Brăduţ Covaliu* de ION FRUNZETTI, *Ion Gheorghiu* de MODEST MORARIU, *Ion Pacea* de H. H. CATARGI, *Ion Vlad* de MARIN MIHALACHE, publiées dans la collection « Artistes roumains contemporains ». Dans la collection «Monuments de Roumanie » vient de paraître *Sucidava* de D. TUDOR. Signalons par ailleurs les études de VALENTIN SILVESTRI: *Personajul în teatru* (Personnages de théâtre) et *Frescele din Tassili* (les Fresques de Tassili) d'HENRI LHOTE (traduit par Modest Morariu).

ÉDITIONS MUSICALES

A. BAJANOV: *Rachmaninov* (traduit par Nicolae Guma). Partitions: KREUTZER: *Concerto en ré majeur no 13 pour violon*. MARŢIAN NEGREA: *Concerto pour orchestre*. RODE: *Concerto en si bémol majeur no 6 pour violon*.

NOS COLLABORATEURS

PETRE P. PANAITESCO est né à Jassy le 13 mars 1900. Il a fait ses études à Bucarest, Cracovie et Paris. Docteur ès sciences historiques, il est actuellement conseiller à l'Institut d'Histoire de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie.

Parmi ses œuvres citons: Michel le Brave *(1936)*, Mircea le Vieux *(1944)*, Le droit de changer de résidence des paysans dans les Pays Roumains *(1956)*, Dimitrie Cantemir, sa vie et son œuvre *(1958)*, La paysannerie en Valachie et en Moldavie *(1964)*, Les débuts et le triomphe de l'écriture en langue roumaine *(1965)*. *Critique littéraire:* Grigore Ureche: Chronique de la Moldavie; Miron Costin: Oeuvres; Dimitrie Cantemir: Histoire hiéroglyphique *(en collaboration avec I. Verdeş)*.

CONSTANTIN CIOPRAGA a vu le jour en 1916 à Paşcani (région de Jassy). Il a fait ses études à l'Université de Jassy, qui lui a conféré le titre de docteur ès sciences philologiques. Lecteur de littérature roumaine à la Sorbonne et à l'Ecole de langues orientales vivantes de Paris, il est actuellement titulaire de la chaire de Littérature roumaine de la Faculté de Philologie de Jassy et membre du Conseil national de la Recherche scientifique. Constantin Ciopraga a fait paraître les monographies Calistrat Hogaş *(1960)*, G. Topîrceanu *(1966)* *et* Mihail Sadoveanu *(1966)*, *ainsi que de nombreuses études et articles d'histoire littéraire. C'est également par ses soins qu'ont été publiées maintes éditions critiques et autres.*

ION IANOŞI est né à Braşov en 1928. Ayant fait ses études de philosophie à l'Université de Leningrad, il en a reçu le titre de docteur en philosophie. Maître de conférences à la chaire d'Esthétique de l'Université de Bucarest, il est l'auteur du Roman monumental et le XXe siècle *(1963) — qui lui a valu le Prix de Critique et d'Histoire littéraire de l'Union des Ecrivains — et de la monographie-essai* Thomas Mann *(1965). On lui doit aussi plusieurs études d'esthétiques et essais critiques.*

NICOLAE LIU né en 1927 à Sibiu, est licencié ès lettres de l'Université de Cluj. Maître de recherches à la Bibliothèque de l'Académie de la R. S. de Roumanie, il a publié le Catalogue de la correspondance de Ion Ghica *(1962)*, *une édition critique en 5 volumes des œuvres de Liviu Rebreanu (1959—1961)*, *une étude,* Romain Rolland en Roumanie *(1960)*, *etc.*

Architecte, scénographe et décorateur, PAUL BORTNOSVKI *est né en 1922 à Sinaia, dans la région de Braşov. Diplômé de la Faculté d'Architecture de Bucarest, il a signé, entre autres, la scénographie de* La Visite de la vieille Dame *de F. Dürrenmatt (Théâtre d'Etat de Braşov)*, César et Cléopâtre *de Bernard Shaw et* Les Enfants du Soleil *de Maxime Gorki (Théâtre Lucia Sturdza Bulandra de Bucarest)*, Le Roi se meurt *d'Eugène Ionesco (Théâtre National de Bucarest)* et Une Histoire d'Irkoutsk *d'Arbouzov (Théâtre d'Etat d'Oradea)*.

ZENO VANCEA, né en 1900 au village de Bocşa Vasiovei, dans le Banat, fit ses études musicales à Lugoj, Cluj et Vienne. Citons de lui les Rhapsodies du Banat *nos 1 et 2 (1928 et 1950), une suite de ballet* Le Loup-garou *(1932),* un Requiem *(1941), une* Symphoniette *(1948), la* Suite symphonique *(1958),* le Tryptyque symphonique *(1958),* Burlesque *pour orchestre (1959)* Concerto pour instruments à cordes *(1961), une cantate:* Le Chant de la Paix *(1961), quatre* Quatuors pour instruments à cordes, *des lieder sur des vers de R. M. Rilke, de la musique chorale. Zeno Vancea est l'auteur d'une* Histoire de la musique roumaine *(1966) ; il s'est vu accorder le titre de Maître émérite de l'Art, le Prix d'Etat.*

ŞTEFAN NICULESCO, né en 1927 à Moreni (aux environs de Ploieşti), fit ses études musicales au Conservatoire « Ciprian Porumbesco » de Bucarest où il exerce actuellement les fonctions de lecteur à la chaire de « formes musicales ». Auteur de musique symphonique et symphonique-vocale (1re symphonie, 1957; Symphonies pour 15 instruments solistes, 1963; Cantate de fête, 1959; Cantate pour ténor, chœur mixte et orchestre, 1960), de musique de chambre (Sonates pour piano, clarinette et piano, lieder), de musique de scène, il a signé aussi de nombreuses études de musicologie et a reçu le Prix de composition « Georges Enesco » accordé par l'Académie de la République Socialiste de Roumanie (1963).

REVUES REÇUES

ATHENE — Chicago, *U.S.A.* — **BOLETIN DE LA ACADEMIA COLOMBIANA** — Bogota, *Colombie.* — **BREAKTHRU** — Penn Crescent, Haywards Heath, Sussex, *Grande-Bretagne.* — **THE CENTENNIAL REVIEW** — Michigan State University — *U.S.A.* — **20th CENTURY** — Melbourne, *Australie.* — **CHINESE LITERATURE** — Pékin, *R. P. de Chine.* — **COMPRENDRE** — Société européene de la Culture — Venise *Italie.* — **THE FIDDLEHEAD** — University of New Brunswick, *Canada.* — **HUMANIDADES** — Santander' *Espagne.* — **HUNGARIAN QUARTERLY** — Budapest, *R. P. Hongroise.* — **LANDFALL** — Christchurch, *Nouvelle Zélande.* — **LETRAS** Facultad de Letras y Ciencias Humanas—Lima, *Pérou.* — **LIBERTÉ** — Montréal (Québec), *Canada.* — **THE LITERARY REVIEW** — Teanek, New Jersey, *U.S.A.* — **MEANJIN QUARTERLY** — Melbourne, *Australie.* — **ORFEO** — Santiago, *Chili.* — **PAZ Y SOBERANIA** — La Havane, *Cuba.* —**PARVA** — México, *México.* — **LE PAROLE E LE IDEE** — Naples, *Italie.* — **PEAU DE SERPENT** — Bruxelles, *Belgique.* — **POESIA DE VENEZUELA** — Caracas, *Venezuela.* — **I PROBLEMI DELLA SICUREZZA SOCIALE** — Rome, *Italie.* — **RHYTHM** — Calcutta, *Inde.* — **SAL TERRAE** — Santander, *Espagne.* — **SANGEET NATAK** — New Delhi, *Inde.* — **SPRAWY MIEDZYNARODOWE** — Varsovie, *R. P. Polonaise.* — **СТВАРАЊЕ** — Titograd, *R.S.F. de Yougoslavie.* — **TERRAIN VAGUE** — Paris, *France.* — **THESPIS,** Bulletin du Centre Hellénique de l'I.I.T. — Athènes, *Grèce.*

Abonnez-vous à la REVUE ROUMAINE

Un abonnement à la REVUE ROUMAINE vous maintient en contact avec la littérature, les arts et toute la vie culturelle de la Roumanie d'aujourd'hui.

Vous trouverez dans la REVUE ROUMAINE les rubriques suivantes:

poésie
prose
opinions et commentaires
chroniques et notes de lecture
expositions, livres d'art
théâtre
cinéma
musique

La REVUE ROUMAINE paraît quatre fois par an en français, anglais, allemand et russe.

POUR TOUTE COMMANDE, S'ADRESSER À

CARTIMEX
Bucarest — ROUMANIE
Boîte Postale: 134—136
OU AUX CORRESPONDANTS SUIVANTS:

RÉPUBLIQUE POPULAIRE D'ALBANIE *Ndermarrja Shtetnore Botimeve*, Tirana ■ RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE ALLEMANDE *Deutscher Buchexport und-import* Leninstrasse 16, Leipzig C. 1 ■ RÉPUBLIQUE FÉDÉRALE ALLEMANDE *Kubon Sagner*, Müchen 34, Schliessfach 68; *Presse Vertriebsgesellschaft GmbH* Mainzner Landstrasse 225—227, Frankfurt/Main; *Kunst und Wissen* — E. Biber Postfach 46, Stuttgart S. ■ AUSTRALIE *Current Book Distributors* — 40 Market Street Sydney; *A. Kessing* — Box 4886 G.P.O. Sydney ■ AUTRICHE *Globus-Verlag* Salzgries 16 Wien I ■ BELGIQUE *Du monde entier* — 5, Place St. Jean, Bruxelles; *Agence et messageries de la presse S. A.* 14—22, rue du Persil, Bruxelles 1 ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE BULGARIE *Raznoisnos*, 1, rue Tzar Assen, Sofia ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE *Guozi Shudian* — 38, Suchou Hutung, Peking ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE DÉMOCRATIQUE CORÉENNE *Chulphanmul* — Pyong Yang. ■ DANEMARK *Ejnar Munksgaard* — 6, Nörregade, Copenhagen ■ ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE *Dolphin Service*, P.O.B. 8927, Washington 3 D.C.; *Universal Distributors Comp.* 52—54 West 13th Street, New York 11, N. Y.; *Walter Johnson Inc.* 111, Fifth Avenue New York 3 N. Y. ■ FINLANDE *Akateeminen Kirjakauppa* Kekkuskatu 8, Helsinki ■ FRANCE *Agence littéraire et artistique parisienne* 7, rue Debelleyme, Paris 3; *Dawson France* 4, Fg. Poissonnière Paris 10; *Libella*, 12 rue St. Louis-en-Lille, Paris 4; *Messageries du Livre* 116, rue du Bac, Paris 7 ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE HONGROISE *Kultura*, Fönt utca 32, Budapest ■ GRANDE-BRETAGNE *Collet's Holdings Ltd.* 44—45 Museum Street, London W. C. 1; *I. R. Maxwell & Co.* 3—4 Fitzroy Square, London W. 1; *Cracovia Book*

Comp, 58, *Pembroke Road*, *London W.* 8 ■ INDE *People's Publishing House*, Rani Janshi Road, New Delhi; *National Book Agency Private Ltd.*, 12, Bankim Chatterjee Street, Calcutta 12; *Current Book House* P.O.B 10071, Bombay 1 ■ ISRAËL *Haiflepac* P.O.B. 1794, Haiffa; *Lepac Ltd.* 20, Brenner Street P.O.B. 1136 Tel-Aviv; *Littérature et Arts M. Zilbermann* Bd. Jérusalem 36, Jaffa ■ ITALIE *Libreria Rinascita*, Via delle Botteghe Oscure 1—2, Roma; *Cosmoscienzia*, Viale Bianca Maria 21, Milano; *Libreria Comissionaria Sansoni* Via Gino Capponi 26, Firenze ■ JAPON *Nauka Ltd.* 2, Kanda Jombocho 2 Chome, Chiyoda-ku, Tokyo; *Takafumi Okamura* 1—306, Ryoke Tateno Donchi Urawa-Shi, Saitama Ken ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE MONGOLE *Mongol Knijgotorg*, *Ulan* Bator ■ PAYS-BAS *Swets & Zeitlinger*, Kaizersgracht 471, Amsterdam; *Martinus Nijhoff*, 9 Lange Voorhout, The Hague; *Pegasus*, Boekhandel Leidseestraat 25, Amsterdam C. ■ RÉPUBLIQUE POPULAIRE POLONAISE *Dkwz Ruch* Ul. Wilcza 46, Warszawa ■ SUÈDE *C.V. Fritze*, Fredsgatan 2, Stockholm 16 ■ SUISSE *Herbert Lang & Cie.* Ecke Munzgraben — Amtshausgasse Bern; *Fachbücherei Bern* Postfach 379, Bern 2; *La Librairie Nouvelle* 18, rue de Carouge, Genève ■ RÉPUBLIQUE SOCIALISTE TCHÉCOSLOVAQUE *Artia* — 30, Ve Smeckach, Praha II ■ UNION SOVIÉTIQUE *Mejdunarodnaia Kniga*, Moskva G-200 ■ RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU VIET-NAM, *Xunhasaba* Hai Ba Trong 22, Hanoï ■ RÉPUBLIQUE SOCIALISTE FÉDÉRATIVE DE YOUGOSLAVIE *Jugoslavenska Knjiga* Terazije 27, Beograd II; *Prosveta* Dobracina 30, Beograd; *Znanstvena Knjizara* Preradoviceva 2, Zagreb; *Forum* Vojvode Mislca Broj I, Novi-Sad.

106

TEODORA MOÏSESCO — STENDL:

la Nuée (gravure sur bois — l'Exposition annuelle d'art graphique)